JAHRBÜCHER FÜR MUSIKALISCHE WISSENSCHAFT

herausgegeben von

FRIEDRICH CHRYSANDER

Zweiter Band

INHALT.

Die nicht mit dem Namen des Verfassers bezeichneten Arbeiten sind von dem Herausgeber.

Berichtigungen.

Seite 48 in den Versen Z. 7 lies *hantèrent* statt *chantèrent*.

Seite 76 Zeile 23 lies *München* statt *Nürnberg*.

Seite 101 Lied 7 lies:

ver - wunt mein sen - lich pein

statt:

Seite 165 lies die Ueberschrift »*Zu No.* 17, *S.* 118« statt »*Zu No.* 16, *S.* 116«.

Zusatz, Seite 202. Neben *En avois* steht in der Handschrift mit grossen deutlichen Buchstaben *Gelendemors*, aber wieder ausgestrichen.

Seite 301 Zeile 5 lies *dem* statt *den*.

IX.

DAS

LOCHEIMER LIEDERBUCH

NEBST DER

ARS ORGANISANDI

VON

CONRAD BAUMANN,

ALS DOCUMENTE DES DEUTSCHEN LIEDES SOWIE DES FRÜHESTEN GEREGELTEN CONTRAPUNKTES UND DER ÄLTESTEN INSTRUMENTALMUSIK.

AUS DEN URSCHRIFTEN KRITISCH BEARBEITET

VON

FRIEDRICH WILHELM ARNOLD.

EINLEITUNG.

Etsi in oculis omnium, nemini nostrorum cognitum, sagt Oefele in den Rerum boicarum Scriptores Tom. I, Pag. 539 von dem Grabmale des blinden Künstlers Paumann, und dasselbe können wir von der wichtigen Handschrift sagen, welche einen Theil seiner Werke aufbewahrt und deren Veröffentlichung uns hier beschäftigt. Obgleich bereits seit fünfzig Jahren an das Licht gezogen und durch die Hände unserer bedeutendsten Literaten gegangen, ja, sogar von mehreren ausführlich besprochen, sind wir bis heute über den eigentlichen Inhalt der Handschrift nicht allein völlig im Dunkeln geblieben, sondern sogar in der Hauptsache ganz falsch berichtet worden.

Die erste Kunde darüber gibt uns der bekannte nürnberger Gelehrte und Polyhistor Ch. T. von Murr, welcher weit über hundert Werke verfasste, namentlich Vieles über Musik schrieb und sich besonders durch Entzifferung von Papyrusrollen aus Herculanum einen Namen machte. In seinem Briefe an den bekannten Verfasser der Geschichte der Musik J. N. Forkel, dat. Nürnberg, den 26. Februar 1811, schreibt er:

Ew. Wohlgeboren!

werden längst das musikalische Bällchen richtig erhalten haben. Vorige Woche kaufte ich diese Seltenheit um 2 ♯ (Dukaten?) wofür sie auch

Ew. Wohlgeb. zu Diensten steht. Es ist eines der curieusesten Manuscripte des XV. Jahrhunderts und sonderbaren vermischten Inhaltes von Minneliedern, die aus älterer Zeit sind, und geistlicher Musik nach deutscher Tabulatur.

Pag. 15 lin. ult. ist sogar hebräisch, nämlich Judendeutsch, wo ich deutlich בארבארא Barbara lese.

Pag. 37 steht des Schreibers Name Wolflein Lochan.

Pag. 46 und 52. Dieser Mag. Conradus Paumann, der Blinde ist mir ganz unbekannt, so wie Pag. 84 Georg de Pughems und Pag. 88 Wilhelmus legrant. Pag. 90 steht Baumgartner; Es ist also in Nürnberg geschrieben worden.

Hochachtungsvoll verharre
Dero
gehorsamer Diener
v. Murr.

Auch sogar das in-volucrum
Saec. XIV. ist musikalisch.

Herr von Murr hatte sich gerade zu rechter Zeit des Manuscriptes entäufsert, denn noch vor Ablauf von 6 Wochen starb er. Aber auch Forkel schien es nicht beschieden zu sein, den wichtigen Fund zu verwerthen. Damals ausschliefslich mit Herbeischaffung des Materials zum dritten Bande seiner Geschichte der Musik beschäftigt, verfiel er bereits im Jahre 1815 in Krankheit und Altersschwäche, denen er im März 1818 erlag. Seine Erben hatten zwar die löbliche Absicht, die kostbare Bibliothek zusammen zu halten und nur im Ganzen zu verkaufen; als diefs aber leider nicht gelang, wurde im Jahre 1819 alles einzeln unter den Hammer gebracht. In dem gedruckten Auctionskataloge ist unsere Handschrift mit v. Murr's Worten in dem soeben mitgetheilten Briefe aufgeführt, nämlich, als »eines der curiösesten Manuscripte« etc. Die in Rede stehende Handschrift kaufte der preufsische Kriegsrath Kretschmer, später bekannt durch eine kleine Schrift: Ideen zu einer Theorie der Musik, und eine umfassende Sammlung deutscher Volkslieder. So sehr er sich jedoch bei Herausgabe der letzteren übereilte, so zurückhaltend war er mit Veröffentlichung der alten Handschrift; die erste äufserst dürftige Mittheilung machte er in No. 85 des Literarischen Conversationsblattes vom Jahre 1822 (Leipzig bei Brockhaus). Er nannte daselbst den ursprünglichen Besitzer und Sammler der in der Handschrift enthaltenen Lieder »Wölflein von Lochauer«, mit welchem falschen Namen das Manuscript noch bis auf heutigen Tag bezeichnet wird. In dem aufserdem vor-

kommenden Namen eines Jodocus oder Ludocus (?) glaubte er sogar, den Liederdichter selbst entdeckt zu haben. Bewies er schon durch die erwähnte falsche Lesung, wie wenig er im Stande war, einer Handschrift aus so früher Zeit gerecht zu werden, so noch weit mehr durch sein Urtheil über den Inhalt selbst. Von den Liedern meint er, dass sie »grofsentheils aus der Blütenzeit des Minnegesangs herrühren und bis zum fünfzehnten Jahrhundert als Lieblingslieder der damaligen gebildeteren Classe sich erhalten haben«, und gibt als Probe daraus, aber mit zahllosen Nachlässigkeiten, die Nummern 21, 22, 19 und 33 unserer Ausgabe. Noch unsinniger behauptet er von den Melodien, sie enthielten sämmtlich Tanzrhythmen, »man höre sehr wohl unter ihnen die langsamen Tanz-Reigen und die raschen Tanz- und Sing-Reigen heraus«. Proben davon gibt er nicht, wie er denn auch mit keinem Worte von dem zweiten Theile des Manuscriptes spricht. Dagegen schliefst er mit der Zusage, den ganzen Codex möglichst bald herauszugeben, was aber nie geschah.

Im Jahre 1824 veröffentlichte F. Stoepel im ersten Bande Seite 163 der musikalischen Zeitschrift Cäcilia zum erstenmale eine Melodie aus unserer Handschrift, und zwar gerade eine der unbedeutendsten, nämlich No. 41, unter der seltsamen Ueberschrift: »Ringelreigen, Minnelied aus dem XV. Jahrhundert«, welche seitdem von allen späteren Herausgebern beibehalten wurde. Das Original selbst hatte Stoepel niemals vor Augen gehabt, sonst hätte er unmöglich behaupten können, dass die Handschrift vom Texte blos die erste Strophe enthalte.

Im Jahre 1826 veröffentlichte C. J. A. Hoffmann in Breslau von dem Inhalte unseres Manuscriptes: »Vier Lieder der Minne aus den Zeiten der Minnesänger für vier Männerstimmen bearbeitet und dem Herrn Prof. Dr. Büsching hochachtungsvoll gewidmet«. Es sind die Nummern 38, 8, 34 und 41 unserer Ausgabe unter den Ueberschriften: Ritters Treue, Ritters Abschied, Ritters Sehnsucht und Ringelreigen. In dem Vorworte sagt der Herausgeber, dass er die Lieder von Büsching erhalten habe, noch bevor die Veröffentlichung der bereits bezeichneten Nummer durch Stoepel erfolgte. Da Stoepel's Lesart mit der Hoffmann's in jeder Beziehung übereinstimmt, so scheint daraus hervorzugehen, dass beide in Büsching ihre gemeinsame Quelle hatten, ohne dass Büsching selbst jemals etwas über die Handschrift veröffentlichte; es ist mir wenigstens nichts darauf Bezügliches bekannt geworden.

Im nämlichen Jahre liefs Kretschmer den vier Jahre früher im Leipziger Conversationsblatte veröffentlichten Artikel nochmals in No. 7 der

Minerva, einer in Frankfurt erschienenen musikalischen Zeitschrift, abdrucken und fügte aufserdem als Probe der Melodie einen Tonsatz zu No. 19 in moderner Notation mit Clavierbegleitung bei, der mit dem Originale fast gar nichts gemein hat und den handgreiflichen Beweis liefert, dass Kretschmer weder von alter noch neuer Musik etwas verstand.

Die vielen irrigen Behauptungen und falschen Lesarten Kretschmer's veranlassten Mafsmann und Docen zu mehreren Berichtigungen in No. 6 und 7 der Münchener allgemeinen Musikzeitung vom Jahre 1827. Auch veröffentlichte Mafsmann bald darauf in derselben Zeitschrift eine genaue Beschreibung unseres Manuscriptes nebst dem vollständigen Texte des Liedes No. 16 und gab zugleich in einer Beilage die Melodie zu No. 16, 19 und 41 im Facsimile. So umständlich und in Aeufserlichkeiten erschöpfend diese Beschreibung auch immerhin ist, so fehlt es doch nicht an Unrichtigkeiten und über die Bedeutung des musikalischen Theils erhalten wir vollends nicht den mindesten Aufschluss. Wie uns Mafsmann bei dieser Gelegenheit mittheilt, hatte er sich sogar das ganze Manuscript im Facsimile anfertigen lassen, wovon uns jedoch niemals etwas zu Gesichte gekommen. Wahrscheinlich durch diese mehrfachen Besprechungen aufmerksam gemacht, wusste sich der berühmte Sammler G. von Meusebach um diese Zeit, wenn nicht schon einige Jahre früher, das Manuscript zu verschaffen, und nahm eigenhändig eine sehr sorgsame Abschrift, jedoch blos von den Liedertexten, wobei es aber auch nicht ohne kleine Unrichtigkeiten abgegangen ist. Statt Lochauer, wie Kretschmer will, las er Lochauen und hielt diefs für den Dativ von Lochau, den er blos für den ältesten Besitzer der Liedersammlung ansah, während er als Schreiber den schon erwähnten Jodocus Lodocus, (?) de Winfsheim annehmen zu müssen glaubte. Die zweite Hälfte des Manuscriptes, von Kretschmer mit keinem Worte erwähnt, bezeichnet von Meusebach als »geistliche Musik«. Was ihn zu dieser Annahme veranlasste ist um so räthselhafter, als ihn schon die Ueberschriften weltlicher Lieder eines Andern belehren mussten. Von gröfserem Werthe sind die wenn auch wenigen literarischen Nachweise und sprachlichen Erläuterungen, welche von Meusebach seiner Abschrift beifügte, die sich jetzt auf der königlichen Bibliothek in Berlin befindet und von mir benutzt wurde.

Im Jahre 1828 theilte Kretschmer in No. 18 und 19 der Allgemeinen musikalischen Zeitung (Leipzig bei Breitkopf und Härtel) die Uebersetzung einer kurzen und sehr fragmentarischen Mensuraltheorie in lateinischer Sprache mit, welche dem zweiten Theile unserer Handschrift

eingefügt ist. Die Uebersetzung erscheint nichts weniger als treu, wie es denn auch nicht an zahlreichen missverstandnen Stellen fehlt; die vom Uebersetzer beigefügten Erläuterungen und Erweiterungen sind vollends ohne allen Werth, weil er offenbar von der Sache selbst nichts verstand. Aus einer beiläufigen Aeufserung in den einleitenden Worten zu dieser Abhandlung erfahren wir, dass Kretschmer, als er die Arbeit veröffentlichte, sich bereits nicht mehr im Besitze der Handschrift befand; dieselbe war inzwischen an Herrn Zeisberg in Wernigerode verkauft worden, und von diesem Augenblicke verscholl auch alle weitere Kunde über deren Inhalt und Bedeutung. Zwar erschienen noch in der von Kretschmer im Jahre 1838 begonnenen und im Jahre 1840 von Zuccalmaglio beendeten Volksliedersammlung zwei Melodien aus dem sogenannten Lochauer Liederbuche, dieselben waren jedoch den von Hoffmann bereits herausgegebenen vier Nummern entlehnt. Endlich hat auch Gervinus in seiner Geschichte der deutschen Dichtung (vierte Auflage, Band 2, Pag. 282) des Lochauer Liederbuches gedacht; seine Mittheilung scheint sich aber nicht auf persönliche Anschauung zu gründen, doch betont er mit richtigem Takte vorzugsweise die musikalische Bedeutung des Manuscriptes. Obgleich das letztere nun schon seit vollen fünfzig Jahren an das Tageslicht gezogen, obgleich es sich fortwährend in den Händen von sogenannten Fachmännern befand, wie von Murr, Forkel und Kretschmer, ja sogar mehr oder minder durch von Meusebach und Mafsmann vollständig abgeschrieben wurde, so reduciren sich die gewonnenen Resultate doch nur darauf, dass bis zur Stunde erst ein einziges Lied (No. 15) in Text und Melodie vollständig und quellentreu veröffentlicht wurde. Aufserdem sind noch die Melodien zu No. 19 und 41 den Anforderungen der Kritik entsprechend mitgetheilt, dagegen die Melodien zu No. 8, 34 und 38 höchst mangelhaft, und eben so ungenügend die Texte zu No. 8, 19, 21, 22, 33, 34 und 38. Noch viel unbefriedigender sind die Resultate der bisherigen Forschung in Bezug auf die Bedeutung unserer Handschrift im Allgemeinen, da man den Inhalt des ersten Theils für Lieder aus der Blütezeit des Minnesanges und die Tabulaturen des zweiten Theils für geistliche Musik ausgab. Weder das Eine noch das Andere findet sich in Wirklichkeit vor. Dass dagegen der erste Theil neben einigen vierzig Liedern und Melodien aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zugleich in zahlreichen mehrstimmigen Tonsätzen den ältesten regelmäfsigen Contrapunkt Deutschlands und der zweite Theil in progressiv geordneten Orgelsätzen die älteste Instrumentalmusik enthält, welche die

Welt überhaupt aufzuweisen hat, davon verlautete bis heute keine Sylbe, ja, man scheint Derartiges nicht einmal geahnt zu haben.

Nach Zeisberg's im Herbste 1850 erfolgtem Tode wurde dessen Bibliothek katalogisirt und zum Verkauf ausgeboten. Da dieser nicht sofort bewirkt werden konnte, verpackte man das Ganze, um vor Entfremdung gesichert zu sein, und machte es auf diese Weise für eine Reihe von Jahren der Benutzung ganz unzugänglich. Erst im Jahre 1858 wurden diese Schätze für die ohnediefs schon so wichtige Bibliothek in Wernigerode käuflich erworben; sobald dieselben den bisherigen Beständen einverleibt waren, gestattete mir die nicht genug anzuerkennende Liberalität des Herrn Grafen von Stolberg-Wernigerode, zunächst unter gütiger Vermittlung meines verehrten Freundes Ph. Wackernagel, später jedoch durch die besondere Gefälligkeit des jetzigen Bibliothekars Herrn Prof. Foerstemann, die unbeschränkteste Benutzung der wichtigen Handschrift, um sie als eines der bedeutsamsten Dokumente altdeutscher Kunst quellentreu der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Das Manuscript besteht aus 46 Blättern in Quarto gewöhnlichen starken Papieres in Heftlagen von je zwölf Blättern; die erste Lage hat das Wasserzeichen des Ochsenkopfes, die zweite das des Kreuzes, die beiden letzten einen Thurm. Von der ersten Lage ist das vordere Blatt, welches wahrscheinlich den Titel enthielt, und das ursprünglich damit zusammenhängende zwölfte Blatt abgerissen und verloren gegangen. Die vier Lagen sind in eine Papierschale geheftet, gegen welche auf den Aufsenseiten ein schön geschriebenes Blatt mit neumirtem lateinischen Texte aus irgend einem viel älteren Kirchenbuche geklebt ist. Die Innenseiten sind mit gelbem Papiere verklebt; auf der vorderen findet sich unmittelbar am oberen Rande folgende abgerissene Stelle eingezeichnet:

. ... in prologo lib.

Ad minores artes veniam et que non tam lingva quam manu amministrantur Agricole, cementarii, fabri metallorum lignorumque cesores, lanarii quoque et fullones, et ceteri qui variam suppellectilem et vilia opuscol fabricant, absque doctore esse non possunt qō cupiunt. Quod medicorum est promittunt medici tractant fabrilia fabri

Darunter steht halb ausgekratzt der Name Fridericus La b..de in Frakturschrift. Auf der unteren Hälfte hat von Murr seinen Namen »C. T. de Murr« eingezeichnet. Auf der hintern Innenseite findet sich ganz oben folgende Notiz:

»Anno 1456 Tres dies ante Viti et post videbatur cometa ad modum stelle habens caudam supra se tamquam pauonis. Et omnes homines mirabantur dicentes se nunquam talia vidifse et pernoctabant vna noctium vigilantes in monte castr. virorum ac mulierum plus quam mille homines et fiebant ibidem multe truffe etc.«*). Darunter drei Reihen musikalischer Buchstabenschrift ohne eigentliche Bedeutung. Auf der unteren Hälfte dieser Seite ist ein roh mit der Feder gezeichneter Schmetterling, an dessen beiden Flügelenden der Name Hanns Ott und unterhalb die Devise: »modo coronantur et palmam accipiunt« eingezeichnet ist. Wir erfahren hieraus, dass beide Handschriften sich zunächst im Besitze von Johann Ott in Nürnberg befanden, der sie wahrscheinlich in einer gemeinsamen Schale vereinigte. Es ist diefs derselbe kunstsinnige Mann, welcher die trefflichsten Liedersammlungen des sechzehnten Jahrhunderts herausgab — nicht Nachdrucke aus andern Sammlungen, ähnlich der Forster'schen, sondern Originale, namentlich von L. Senffl. Sie erschienen sämmtlich bei Hieronimus Formschneider unter folgenden Titeln:

Der erst teil Hundert vnd ain und zweintzig newe Lieder, von berümbtenn diser kunst gesetzt, lustig zu singen vnd auff allerley Instrument dienstlich vormals dergleichen in Truck nye aufsgangen &c. Nurenberg 1534.

Hundert vnd fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs stimmen, vor nie im truck aufsgangen, Deutsch, Frantzösisch, Welsch vnd Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich, von den berhümbtesten diser Kunst gemacht &c. Die vortrefflich geschriebene Dedication führt die Unterschrift: Nürmberg den 19 Junij 1541 Johann Ott, Bürger vnd Buchführer zu Nurenberg. Auch erfahren wir daraus, dass diefs bereits die dritte Sammlung ist, die der thätige Verleger erscheinen lässt. Besonders schön ist die Stelle, wo Ott von den Compositionen Josquin's, Isaak's, Senffl's und anderer trefflicher Meister sagt: die haben eine solche art, wer die wort verstehet, das er mit seinen gedanken stil stehn vnd den worten muss nachdencken, da sonst, wo ers für sich allein lese, für vberrauschen vnd der wort nit also würde achtung nemen.

---

*) truffa, trupha (Latein des Mittelalters), Possen, Betrug, Scherz; truffare, Possen treiben, schlechte Streiche verüben. Die bekannte rothwelsche Grammatik zum Liber vagatorum trägt an der Stirne die Worte: Expertus in truphis. So heifst es in einem andern Manuscripte des fünfzehnten Jahrhunderts (Tschirner's Archiv, Bd. II, 1349): In nullum sacramentum credidit, sed dixit, quod esset truffa.

Unter der bis jetzt nicht aufgefundenen zweiten Sammlung scheint der Verleger folgendes Werk verstanden zu haben:

Schöne aufserlesene lieder, des hoch. berümpten Heinrici Finckens, sampt andern newen Liedern, von den fürnemsten diser kunst gesetzt, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich vor nie im druck aufsgangen. 1536. (im Ganzen 55 Nummern.)

Sämmtliche drei Sammlungen, welche gleichen Verleger, gleiches Format und ähnliche Titel haben, gehören zu den gröfsten Seltenheiten des 16. Jahrhunderts. Der erste Theil findet sich nur auf der königl. Bibliothek in Berlin, der zweite in München und Zwickau, der dritte blos in München.

Nach der Unterschrift in der angeführten Vorrede war J. Ott Geschäftsführer oder sonst eine hervorragende Persönlichkeit der Formschneider'schen Officin; diefs beweist nicht allein die Vorrede selbst, sondern auch die vortreffliche Auswahl der wichtigsten Originalarbeiten in der besprochenen Sammlung, die im Ganzen gegen 300 Nummern umfasst.

Kehren wir zu unserer Handschrift zurück! Sie liegt frei in einem starken braunen Lederdeckel, dem auf der Vorderseite, umgeben von Zierleisten, das vergoldete Nürnberger Wappen sehr schön eingeprägt ist, oberhalb desselben: Discantus, unterhalb 15 B L A 82. (Die beiden ersten Buchstaben einen einzigen bildend.) Augenscheinlich gehörte dieser Lederdeckel früher einem andern Werke an, und wurde erst später des übereinstimmenden Formates wegen zum Schutze unserer Handschrift vernutzt.

Was den Inhalt betrifft so ist derselbe keineswegs so »sonderbar vermischt« wie Herr v. Murr meinte; wohl aber muss dem aufmerksamen Forscher bald klar werden, was bisher allen Berichterstattern entging, dass das Ganze aus zwei verschiedenen Handschriften besteht, die gar nichts mit einander gemein haben. Die ersten 24 Blätter, die leider verloren gegangenen mit hinzugerechnet, enthalten das Manuscript eines Musikfreundes in Niederbaiern, der im Laufe mehrerer Jahre beliebte Lieder nebst ihren Melodien wie sie ihm gerade zur Hand kamen, in der damals gewöhnlichen Notenschrift eintrug oder von Freunden eintragen liefs. Die zweiten 24 Blätter enthalten dagegen in Tabulaturschrift eine Reihenfolge von Orgelstücken, systematisch geordnet, die ein Lohnschreiber zu Nürnberg nach einem vorliegenden Originale in einem Zuge wegcopirte. Die erste Handschrift giebt demnach volksthümliche deut-

sche Vokalmusik, während die zweite kunstmäfsige Instrumentalmusik mit lateinischen Ueberschriften liefert. Beide Manuscripte müssen übrigens sehr früh mit einander vereinigt worden sein, wie die bereits mitgetheilte Notiz vom Jahre 1456 und der Name Ott's beweist, die der beiden gemeinsamen Papierschale eingeschrieben sind. Des durchaus verschiedenen Inhalts wegen finden wir es jedoch gerechtfertigt, jeden Theil besonders zu besprechen, wie wir denn auch für jedes Werk eine besondere Seitenzählung angenommen haben. Das Original hat nämlich eine neuere Hand mit Bleistift von 1—92 durchpaginirt, wir zählen dagegen jedes Manuscript als für sich bestehend zu 48 Seiten, indem wir in der Liederhandschrift die beiden verloren gegangenen Blätter mit einrechnen.

I.

DAS LIEDERBUCH.

Wie bereits bemerkt, enthielt das erste abgängig gewordene Blatt höchst wahrscheinlich auf der Vorderseite einen Titel und auf der Rückseite begannen sofort die Lieder. Letzteres schliefse ich aus dem Umstande, dass in dem Manuscripte mehrfach verzierte Initiale vorkommen und man also annehmen darf, dass die Initiale des den Anfang bildenden Liedes besonders reich ausgeschmückt war; da nun aber die Initiale des auf Seite 3 beginnenden Liedes ganz einfach ist, so kann man mit Recht folgern, dass mindestens ein Lied schon vorausgegangen war. In der obern rechten Ecke des zweiten (jetzt ersten) Blattes steht von Murr's Hand: scriptum annis 1455, 1456, 1452, 1453. Die erstere Jahreszahl findet sich über dem Liede No. 36, die zweite in der oben mitgetheilten Notiz über die Erscheinung des Kometen, die beiden folgenden Daten gehören der zweiten Handschrift an und können vorläufig nicht in Betracht kommen. Ein späteres Datum — 1460 — welches sogar zweimal in unserer Liederhandschrift vorkommt (Vergl. No. 38 und 41) hat Herr von Murr ganz übersehen. Auf der unteren Hälfte desselben Blattes ist in der Mitte ein starker Moderflecken, der sich die ersten acht Blätter hindurchzieht, ohne jedoch die Lesbarkeit besonders zu beeinträchtigen. Ganz nahe dem obern Papierrande beginnen die Notenzeilen in den noch

heute gebräuchlichen fünflinigen Systemen; die Notenköpfe sind offen in oblonger und rautenförmiger Gestalt, wie das ganze fünfzehnte, sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert hindurch. Die Vorzeichnung des den versetzten Tonarten nöthigen Be findet nirgend statt, wie diefs überhaupt vor Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts nicht allgemein üblich war; aber auch die Taktart ist niemals angegeben und die Schlüssel nur in einzelnen Fällen vorgezeichnet, wodurch die Entzifferung ungemein erschwert wird. Eine weitere Schwierigkeit entsteht dadurch, dass der Text den Noten nicht unterlegt ist, sondern in sich abgeschlossen den Tonreihen nachfolgt; zuweilen sind zwar die Anfangsworte der ersten Notenzeilen beigeschrieben, ohne jedoch eine eigentliche Textunterlage zu beabsichtigen.

Der Text ist in den dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert eigenthümlichen Minuskeln ziemlich deutlich geschrieben und zwar in fortlaufenden Zeilen; nur die Strophen sind abgesetzt, das erste Wort angestrichen und die Initiale mit rother Dinte ausgeziert, auch wohl mit Zügen umgeben, einmal sogar — das D bei No. 16 — blau ausgemalt. Am Schlusse eines Liedes fehlt auch meistens der sogenannte Schreiberwitz nicht; einige sind jedoch so ausgelassen, dass ich sie unterdrücken musste. Dem Texte des Liedes schliefst sich gewöhnlich unmittelbar die Notenzeile der folgenden Nummer an; zuweilen sind auch gröfsere Zwischenräume sogar bis zu einer halben Seite freigelassen, die dann mit sonstigen Allotrien angefüllt sind, namentlich Federproben, wobei die Buchstaben : : ₰ : : und Bg. mit allerlei Verzierungen uns öfter begegnen. Einmal steht »:·: ₰ :·: dir verpunden« und darunter von anderer Hand »vn ich dein«; ein anderes mal findet sich von der denkbar ungeübtesten Hand mit ganz verblasster Dinte eine grobe Mahnung an eine alte Schuld und dergleichen. Bei den mehrstimmigen Sätzen geht die melodieführende Stimme nebst dem vollständigen Texte dem Discantus und Contratenor voran, einigemal folgen diese Stimmen erst mehrere Seiten später — also offenbar nachträglich beigefügt, dreimal sogar von einer andern in der Notenschrift besonders ausgebildeten, eben so flüchtigen als sichern Hand. Diese Sätze abgerechnet rühren Musiknoten und Texte bis No. 36 einschliefslich von ein und demselben Schreiber her, der aber augenscheinlich mit grofsen Unterbrechungen an der Sammlung arbeitete. Bald ist die Schrift sauber und genau, bald mehr oder minder nachlässig; auf der einen Seite finden wir die Dinte schwarz, auf der nächsten blass und vergilbt, No. 36 und 37 sind von einer anderen Hand geschrieben, No.

40 und 41 rühren wieder von dem ersten Schreiber her, No. 39 und 42 von einem dritten, No. 43 sogar von einem vierten, so dass sich also, die erwähnte elegante Notenschrift bei einigen mehrstimmigen Sätzen hinzugerechnet, fünf verschiedene Schreiber bei der Liederhandschrift betheiligt haben.

Dem Liede No. 29 fehlt die Melodie, indem die dafür bestimmte Notenzeile nicht ausgefüllt wurde. Mit Seite 46 schliefst die Liedersammlung; das Ganze umfasst demnach in 41 Nummern 40 vollständige Lieder, und ein Lied ohne Melodie. Seite 47 ist ganz frei geblieben. Nachdem das Liederbuch bereits mit dem Orgelbuche zusammengeheftet war, wurden von einer späteren Hand auf der letzten Seite des ersteren und auf der ersten Seite des letzteren noch drei lateinische Fronleichnamsgesänge eingetragen und zwar in einer von der bisherigen ganz abweichenden, mehr dem römischen Choralsysteme angehörenden Notenschrift. Die Ueberschriften dieser drei Gesänge deuten darauf hin, dass die Melodien weltlichen Liedern entnommen wurden. — No. 46 und 47 unserer Ausgabe sind Bruchstücke, welche auf Seite 45 und 47 des Orgelbuches an zufällig frei gebliebenen Stellen mit flüchtiger Hand eingetragen stehen und von uns dem Liederbuche beigefügt wurden, um sie mit Gleichartigem zusammen zu stellen. Rechnen wir diese beiden Bruchstücke und die lateinischen Fronleichnamslieder zu dem ursprünglichen Liederbuche, so können wir im Ganzen acht verschiedene Schriftzüge unterscheiden.

Ueber die Frage: Durch wen, wann und wo die Liedersammlung entstanden, gibt uns das Manuscript ziemlich genügenden Aufschluss. Auf Seite 41, unmittelbar unter dem Liede No. 38 steht mit gröfserer Frakturschrift:

Ag. dorf. A° ꝛc. 60
Wolflein von Locham̃e ist das gesenngk püch.

und auf Seite 45 unter dem Liede No. 41

Agdorf. A°. 60
Jodocus d'winfshofen.

Herr von Murr hatte die erstere Unterschrift Lochan gelesen, Kretschmer las Lochauer und die zweite Unterschrift: Winfsheim, indem er zugleich glaubte, in dem letzteren den Dichter der beiden Lieder No. 38 und 41 gefunden zu haben. Mafsmann stimmte in dem Namen Lochauer

mit Kretschmer überein, den zweiten las er dagegen: »Ludocus d'winſshoſn (Ludwig von Winſshausen?)«, von Meusebach las »Lochauen«, welches er für die Dativform von Lochau hielt. Nach seiner Ansicht war ein Herr von Lochau Besitzer der vorliegenden Sammlung und Jodocus der Winshofen Schreiber derselben. Gestützt auf diese Uebereinstimmung der Leseart, wenigstens hinsichtlich der beiden ersten Sylben, bezeichnete man seitdem die Handschrift als »Lochauer Liederbuch«, jedoch ohne genügende Berechtigung. Zwar ist es ganz richtig dass während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ein adeliches Geschlecht von Lochau in Franken existirte, dieses kann aber unmöglich hier gemeint sein, weil der betreffende Name in unserer Handschrift weder ein u noch ein v, sondern ein deutliches m nachweist und also »Lochame« gelesen werden muss. Eben so kann auch nicht Winshofen der Schreiber unserer Sammlung gewesen sein, weil von seiner Hand blos die beiden Lieder No. 38 und 41 herrühren und noch weniger der Dichter derselben, weil sie in jeder Beziehung himmelweit von einander unterschieden sind, das erste ein inniges Liebeslied, das zweite eine unflätige Bänkelsängerei. Dass Wolflein von Lochamen kein Junker von Lochau und die unordentlich geschriebene, unter fortwährenden oft Jahre langen Unterbrechungen entstandene Sammlung nicht das Werk eines Schreibers von Profession sein konnte, geht auch noch aus anderen Umständen hervor, die wir nun näher erörtern wollen.

Die ersten 36 Lieder rühren unbestreitbar von einem einzigen Schreiber her. Von derselben Hand steht unter dem Liede No. 15 am Schlusse der neunzehnten Seite:

Ir ze lieb

דער אללערליבזטען בארבארא מעינעם טראיען ליעבזטען געמאקען

(Der allerliebsten Barbara, meinem treuen liebsten gemaken.)*)

Da ums Jahr 1450 noch kein Christenmensch das Hebräische verstand, welches Reuchlin — der es auch nur von Juden erlernen konnte — erst fünfzig Jahre später in den Kreis der philologischen Studien zog, so ist nicht daran zu zweifeln, dass der Schreiber der 36 ersten Lieder ein Jude war, was noch insbesondere daraus hervorgeht, dass in der vorste-

*) Maſsmann hatte hier einmal wieder sein gewöhnliches Unglück, indem er »Gemachel« las; das Koph wurde aber niemals für Chet gebraucht und der letzte Buchstabe ist ein Schluss-Nun und kein Lamed.

henden Zeile das Ain als e gebraucht ist, wie es im Judendeutsch noch heute geschieht, während es in der Schriftsprache als ein Consonant gilt. Ferner dürfen wir mit der gröfsten Bestimmtheit annehmen, dass der jüdische Schreiber kein Lohnschreiber war, denn als solcher hätte er es vorab nicht wagen dürfen, das Liederbuch eines Junkers mit hebräischen Charakteren zu verunstalten, die man in den damaligen schlimmsten Zeiten der Judenverfolgung — noch wenige Jahre vorher waren sie aus Augsburg gänzlich vertrieben worden — allgemein als kabbalistische Gotteslästerung ansah. Sodann würde ein Lohnschreiber die aufgetragene Arbeit in einem Zuge weg erledigt haben, wir sehen aber aus den Daten in unserem Manuscripte, dass Jahrelang daran gearbeitet wurde und die Verschiedenartigkeit des Materials lässt noch heute erkennen, dass fast nach jedem Liede eine längere Unterbrechung eintrat. Endlich würde sich auch ein Schreiber von Fach nach guten Vorlagen umgesehen haben, die zerrüttete Fassung unserer Lieder lässt jedoch annehmen, dass dergleichen Vorlagen in den meisten Fällen ganz und gar fehlten, dass Vieles lediglich aus dem Gedächtnisse, oder nach dem Vortrage eines Sängers niedergeschrieben wurde.

Ist das Liederbuch von keinem Lohnschreiber angefertigt, so müssen wir nothwendig in dem jüdischen Schreiber auch den Besitzer desselben annehmen, als welchen die Handschrift Wolflein von Lochamen nennt. Der Vorname Wolf ist noch heute einer der gewöhnlichsten unter den Juden; in dem Familiennamen Locham entdecken wir die alte Benennung eines niederbairischen Dorfes, welches in dortiger Gegend noch immer Lochem genannt, aber in neuerer Zeit Locheim geschrieben wird. Ganz nahe dabei liegt Agdorf, jetzt Agendorf. Der Jude nannte sich also nach seinem Geburtsorte, wie diefs noch heute die Herrn Sulzbach, Oppenheim, Fürth u. s. w. thun und wie es bei dem gröfseren Mangel an bürgerlichen Familiennamen früher ungleich häufiger vorkam. Endlich ist auch noch die mundartliche Eigenthümlichkeit, nämlich der Uebergang des anlautenden B ins W, welchem wir allenthalben in unserer Handschrift begegnen, in Betracht zu ziehen. Wir finden diese Lautverwechslung vorzugsweise am Lech, an der Nab und vor der Rhön (Vergl. Schmeller Mundarten § 407 und folg.), aber keineswegs in Franken und am allerwenigsten in Nürnberg, wo urkundlich die adeliche Familie von Lochau ansässig war. Demnach weist nicht allein die Nachbarschaft der Orte Locheim und Agendorf sondern auch die mundartliche Eigenthümlichkeit nach Niederbaiern. Wir müssen annehmen, dass unser »Wölfle

von Lochem«, wie er nach dortigem Sprachgebrauche noch heute genannt würde, ein singlustiger Jude war, der sich zum eigenen Vergnügen ein Liederbuch anlegte, in das er von Zeit zu Zeit beliebte Lieder eintrug, wie sie ihm gerade gelegentlich zur Hand kamen, ein Liederbuch, welches zugleich als Stammbuch dienen konnte, in das nicht allein der benachbarte Winſshofen — vielleicht zugleich ein Glaubensgenosse — zwei Lieder stiftete, das auch noch von anderen Freunden vermehrt, ja sogar durch einen Musiker von Fach mit begleitenden Stimmen bereichert wurde. Dieser Annahme entspricht die ganze Beschaffenheit der Handschrift bis in die unbedeutendste Einzelnheit; dass ein christlicher Tischsegen in einem jüdischen Liederbuche Aufnahme fand, kann diese Behauptung nicht umstoſsen; dem Schreiber mochte es vorzugsweise um die Melodie eines damals besonders beliebten Liedes — wie sein Vorkommen in fast allen Liederbüchern bezeugt — zu thun gewesen sein, die Texte haben unsern Gesangfreunden von jeher keine groſsen Skrupel erregt. Die lateinischen Fronleichnamsgesänge sind, wie schon bemerkt, erst später eingeschrieben worden, als das Liederbuch bereits mit dem Orgelbuche zusammengeheftet war und sich wahrscheinlich nicht mehr im Besitze Wolfleins befand.

Ueber die Zeit ihrer Entstehung giebt uns die Handschrift gleichfalls ziemlich genügenden Aufschluss. Auf Seite 39 steht über dem Liede 36 die Bemerkung: Anno 1455 in carnis-privio (in den Fasten) und unter den Liedern No. 38 und 41, wie schon erwähnt, Agdorf A° 1460 *), ja, die Nummer 42 scheint noch später zu sein, da sie von einem im Jahre 1468 lebenden Liederdichter herrührt. Diese Daten beziehen sich aber nur auf die von verschiedenen späteren Schreibern eingetragenen zwölf letzten Lieder, und wenn zwischen No. 36 und 38 bereits ein Zeitraum von fünf Jahren liegt, so werden wir gewiss nicht zu weit zurückgehen, wenn wir annehmen, dass die von Wölflein selbst herrührenden 36 ersten Lieder mindestens schon zwischen 1450 bis 1454 geschrieben waren, wenn nicht noch früher, da wir unter ihnen so häufige Spuren von Unterbrechung gewahren. Hiermit wäre demnach die Zeit der Abfassung des Liederbuches, aber keineswegs der Lieder bestimmt. Wenn schon in unserer leicht beschwingten Zeit zwanzig bis dreiſsig Jahre erforderlich sind, um

---

*) Maſsmann liest Ag dor und findet darin die Namen Agatha, Dorothea (?), das F am Schlusse ist jedoch ganz deutlich und konnte eben nur von Maſsmann übersehen werden.

ein Kunstlied zum Gemeingute zu erheben (die Volkslieder wandern rascher) — welche Vergangenheit musste erst vor vierhundert Jahren dazu erforderlich sein, wo es an allen Verkehrmitteln gebrach und noch keine Presse die geistigen Erzeugnisse sofort vertausendfachte! Und welches Zeitraumes mochte es damals ins besondere bedürfen, um ein Lied bis zur Hütte eines verachteten Juden in einem ganz vergessenen Winkel Deutschlands zu bringen. Dass eine solche Wanderschaft sich zuweilen bis zu einem halben Jahrhunderte ausdehnte, können wir aus unserem Liederbuche selbst recht gut nachweisen. Wir begegnen unter Nro. 2 einem Liede Oswald's von Wolkenstein, welches bereits ums Jahr 1400 entstanden*), unter No. 33 einem geistlichen Liede des Mönchs von Salzburg, welcher um 1370 dichtete, unter No. 39 einem Neujahrswunsche, der schon in einer 50 Jahre älteren Handschrift vorkommt, unter Nro. 47 einem Volksliede, welches nachweislich schon zwanzig Jahre früher allgemein verbreitet war und endlich in No. 16 einem Liebesliede, welches sogar zwanzig Jahre vorher seiner grofsen Beliebtheit wegen bereits in andern Liedern verwerthet wurde. Hierzu kommt noch, dass sich von den Dichtern, die seit 1410 bis 1460 wirkten, wie Muskatplüt, Suchensinn, Rosenplüt und andern auch nicht ein einziges Lied in unserer Sammlung vorfindet. Wir dürfen daher mit Sicherheit annehmen, dass der Inhalt des Locheimer Liederbuches im Allgemeinen aus den Jahren 1390 bis 1420 herrührt, wobei natürlich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen bleibt, dass das eine oder andere Lied auch wohl älteren (wie No. 33) oder jüngeren Ursprunges (wie No. 42) sein dürfte. Es ist selbstverständlich, dass die Melodien nebst ihren mehrstimmigen Bearbeitungen als gleichzeitig angenommen werden müssen.

Einen ferneren Beweis für die Anfertigung unseres Liederbuches nach mindestens drei bis vier Decennien vorangegangener Entstehung der Lieder selbst finden wir in Form und Sprache derselben. Die reichhaltigste Sammlung ähnlicher poetischer Erzeugnisse des fünfzehnten Jahrhunderts bietet uns das zwischen 1470 und 1471 zu Augsburg von der Clara Haetzlerin geschriebene Liederbuch. Es enthält aufser zahlreichen

---

*) Die älteste Handschrift der Wolkenstein'schen Lieder — die Wiener — datirt zwar erst vom Jahre 1425, es ist jedoch festgestellt, dass seine frühesten dichterischen Erzeugnisse schon ins Jahr 1387 fallen und dass die eigentlichen Minnelieder, wozu das in Rede stehende zählt, fast sämmtlich um 1400 entstanden, als der Dichter, nach der geringsten Annahme, bereits 33 Jahr alt war.

gröfseren Gedichten und kurzen Sprüchen 134 Lieder, ähnlich denen des Locheimer Liederbuches. Obgleich darin die frühern Lieder von Wolkenstein nicht eben spärlich vertreten sind, und aufserdem auch sonst noch zwei Lieder unserer Sammlung — No. 11 und 34 — vorkommen, so deutet im Allgemeinen der Inhalt doch auf einen ungleich spätern Ursprung, wie denn auch die Lieder Muskatplüt's und Suchensinn's ziemlich häufig sind. Wir gewahren darin bereits künstlichere Versmafse, gehäuftere Reime und das Zurücktreten älterer Sprachformen, die in dem kurzen Zeitraume von zwanzig Jahren, welche zwischen der Anfertigung beider Handschriften liegen, unmöglich bedingt sein können, sondern sich nur durch ein ungleich höheres Alter der Locheimer Lieder erklären lassen. Diefs führt uns denn auf eine nähere Betrachtung des literarischen Theils unserer Handschrift, der keineswegs so »sonderbaren vermischten Inhaltes« ist, wie Herr von Murr meint, sondern nach Ausscheidung des später zufällig Hinzugekommenen (eines Bänkelsängerliedes, dreier lateinischer Gesänge, eines neuern Liedes und des Bruchstückes eines Volksliedes) ganz einfach aus vierzig Meistersängerliedern vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts besteht.

Um nicht missverstanden zu werden, sei zunächst bemerkt, dass wir unter *Meistersang* hier nicht das handwerksmäfsige Schulsingen verstehen, welches von Heinrich Frauenlob ausgehend den Gesetzen der Tabulatur unterworfen und vorzugsweise auf biblische Gegenstände beschränkt war; wir bezeichnen vielmehr im Gegensatze zu dem höfischen Minnesange damit ganz allgemein die bürgerlich-lyrische Kunstpoesie, wie sie in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts sich gestaltete und bis zur zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts herrschend blieb, wo sie durch Nachahmung der italiänischen Canzonetten, Villanellen, Madrigale u. s. w. verdrängt wurde. Wir gebrauchen also den Ausdruck ganz in demselben Sinn, in welchem man die Dichter Muskatplüt, Suchensinn, Rosenplüt u. s. w. Meistersänger nennt und in welchem Goerres seine Liedersammlung aus dieser Zeit als Meistersängerlieder bezeichnet. Man hat diese lyrischen Erzeugnisse meistens als Uebergänge der höfischen Dichtung zum Meistergesange im engeren Sinne, wie er sich gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aufthat, angesehen, das mag in Bezug auf die trocknen und künstlicheren Lieder von Montfort und Wolkenstein theilweise der Fall sein, im Allgemeinen können wir jedoch dieser Ansicht nicht zustimmen, weil sich in der Gefühls- und Ausdrucksweise dieser Lieder zu wenig Gemeinsames mit der frühern

Minnepoesie offenbart. Wohl aber begegnen wir bei ihnen auf Schritt und Tritt dem Tone unseres alten Volksliedes, ja, wir fühlen uns oft von seinem frischen Hauche so innig angeweht, dass wir viele davon unbedenklich für ächte Volksdichtung hinnehmen würden, wenn wir nicht durch den berechneten Strophenbau und die künstlichen Reimverschlingungen daran erinnert würden, dass wir es hier keineswegs mit Erzeugnissen des unbewussten Kunsttriebes zu thun haben. Hat ja sogar Uhland unser Lied »Der Wald hat sich entlaubet« in seine kostbare Volksliedersammlung aufgenommen, und wie manches andere ungleich volksthümlichere würde er noch daraus gewählt haben, wäre ihm damals das Locheimer Liederbuch zugänglich gewesen. Das Meistersängerlied von dem alten Volksliede abzuleiten, was so nahe lag, dazu konnten sich unsere Literarhistoriker schon deshalb nicht entschliefsen, weil sie einmal die Blüte des Volksliedes in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gesetzt hatten, wohl aus keinem anderen Grunde, als weil es jetzt erst in der Literatur zu Tage tritt; diese Erscheinung beruht aber auf ganz anderen Ursachen. Zunächst muss daran erinnert werden, dass erst im dritten und vierten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts der Notendruck in Deutschland verbreitet wurde*), die von ihren Weisen nicht wohl zu trennenden Volkslieder *konnten* demnach nicht früher gedruckt werden. Sodann war es nicht möglich, die damals in reichster Fülle entstehenden protestantischen Kirchenlieder anders in den Mund des Volkes zu bringen, als indem man ihnen Volksweisen unterlegte; es war unausbleiblich, dass dadurch auch das Interesse an den theilweise bereits verschollenen Volksliedern wieder für einige Zeit angeregt wurde, aber auch nur für einige Zeit, denn nachdem sich einmal die Kirchenlieder mit den Volksweisen festgesetzt hatten, war auch die Theilnahme an den Volksliedern selbst wieder verschwunden. Wären diese Lieder erst im sechzehnten Jahrhundert entstanden, sie hätten unmöglich so schnell wieder verklingen können. Wir müssen vielmehr die Blüte unseres alten Volksliedes in dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts suchen**), zu jener merkwür-

*) Die bei E. Oeglin zu Augsburg im Jahre 1507 erschienenen Melopoiae, der älteste bis jetzt in Deutschland aufgefundene Notendruck, sind eben so wie unsere übrigen, frühesten Notendrucke in Holztafeln geschnitten; das erste mit beweglichen Notentypen gesetzte Werk ist das Liederbuch bei Arnt von Aich ums Jahr 1519. Es kann aber eben sowohl auch einige Jahre jünger sein, denn das Buch selbst hat keine Jahreszahl, die genannte gründet sich lediglich auf ein anderes unter diesem Datum in derselben Druckstätte erschienenes Werk.

**) Dieser Ansicht stimmte auch Uhland, die höchste Autorität in Sachen des

digen Zeit, wo der Volksgeist in strotzender Jugendfrische erstand, wo das Städtewesen und die Gewerbe einen so wunderbaren Aufschwung nahmen, wo jeder Handwerker unbewusst Künstler war, wie uns die Arbeiten der damaligen Steinmetzen und Holzschneider, der Waffenschmiede und Gelbgiefser, der Glaser und Schlosser beweisen. Es war unausbleiblich, dass sich das geistige Leben, als dessen Träger das Volk jetzt in seine ursprünglichen Rechte eintrat, zunächst im Volksliede äufserte, und ebenso, dass es von den Städten und den Gewerben ausgehen musste, wo die künstlerischen Anlagen zunächst zu Tage getreten waren; denn das Landvolk war durch den feudalen Druck für eine solche geistige Erhebung viel zu sehr verkommen, wie denn auch das Volkslied fortwährend eine abweisende Stellung den rohen Bauern gegenüber einnimmt. Unter dem Einflusse des Innungswesens, der Seele des damaligen Handwerkes, lag der Gedanke nahe, das Dichten, welches in der ersten Zeit frei und ungebunden nur der augenblicklichen Erregung gefolgt war, gleichfalls zunftmäfsig zu betreiben. Es wurden Singschulen errichtet, Regeln für Strophenbau und Reim aufgestellt, die von der Annahme ausgingen, dass auf die Form eines Liedes dieselbe kleinliche Sorgfalt verwendet werden müsste, wie auf das Ciseliren eines Harnisches und — das Meistersänger-Lied war fertig!

Dieser Uebergang des Volksliedes in das Meistersängerlied kann am augenscheinlichsten aus der Limburger Chronik nachgewiesen werden. Genau in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts sehen wir neben den ältern in der ersten Hälfte entstandenen reinen Volksliedern, wie: »*Gott geb ihm ein verdorben Jahr*« — »*Es ging sich unser Frauwe*« — »*Ist disse Bedefahrt so hehre*«, auch schon das spätere Meistersängerlied auftauchen wie: »*Ach reines Weib von guter Art*« (s. Jahrbücher I, S. 121. 123. 147 und 141). Sollte man nicht glauben, diese Strophe sei Wort für Wort unserm Locheimer Liederbuche entnommen? — Es ist um so unerklärlicher, wie man die Blüte des deutschen Volksliedes in die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in die dem Gesange ungünstigste Epoche der höchsten politischen und religiösen Aufregung verlegen konnte, als wir gerade umgekehrt die Abblüte des Volksgesanges vom vierzehnten

---

Volksliedes, noch kurz vor seinem Tode in einer sehr eingehenden mündlichen Besprechung bei; den epischen Liedern wies er sogar ein ungleich höheres Alter zu, was natürlich nicht ausschliefst, dass auch später in dem einmal angeschlagenen und überall hin erklungenen Tone noch ähnliche Lieder ertönten.

Jahrhunderte an bis zum sechzehnten schrittweise zu verfolgen im Stande sind. Man betrachte die naturwüchsigen, von Kraftfülle strotzenden Kampflieder der Schweizer nach der Schlacht bei Sempach, man halte dagegen die ungleich nüchterner gewordenen Lieder von Eppele von Geilingen und dem Lindenschmid aus Mitte und Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und vergleiche damit wieder die hölzernen Reimereien von der Schlacht bei Pavia und Aehnliches aus dem sechzehnten Jahrhundert. Eben so unerklärlich ist es, wie man glauben konnte, der Meistergesang sei dem Volksgesange um hundert und fünfzig Jahre vorangegangen, da er sich doch in jeder Beziehung als das dem Naturproducte — dem Volksliede — entflossene Kunstproduct darstellt und mit dem ersten gleiches Schicksal hatte. Man vergleiche die frischen und volksthümlichen Meisterlieder aus dem vierzehnten Jahrhundert und dem Anfange des fünfzehnten, wie sie die Locheimer Handschrift darbietet, mit den Liedern gegen den Ausgang des fünfzehnten und aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, und man kann über die Epoche des Verfalles unmöglich in Zweifel sein. Wir geben *nur die Hälfte* der ersten Strophe eines solchen Liedes, welches beim Beginne des sechzehnten Jahrhunderts das allerbeliebteste war und in seiner geistlichen Umdichtung sogar bis zu Ende dieses Jahrhunderts einen Ehrenplatz in den lutherischen Gesangbüchern behauptete:

Ach hilf mich leid und senlich klag!
  mein tag
hab ich kein rast,
  so fast
  mein herz
  mit schmerz
  tut ringen,
  springen
nach verlorner freud.
Wiewol ich bsorg, es sei umbsunst
  mein gunst,
Die ich jm trag,
  Die mag
  ich nicht
  mit icht
  verlassen,
  hassen
In um lieb noch leid.
Ich arme metz
  setz
  stez

mein sin in grofs gefar.
zwar,
gar
entbrint,
rint
Dise treu,
neu,
aus edler art.
hart
ward mir nie so weh,
geh,
steh, u. s. w.

Erst um die Zeit, als dieses Lied ein Liebling des ganzen deutschen Volkes geworden war, thaten sich die Meistersängerschulen im strengeren Sinne des Wortes massenhaft auf; man muss ihnen das Zeugniss geben, dass sie an dem schönen Vorbilde Jahrhunderte hindurch treulich festgehalten haben.

Bedürfte es noch eines Beweises, dass die Blütezeit unseres lyrischen Volksliedes und des aus ihm geflossenen Kunstliedes um zweihundert, beziehungsweise hundert und fünfzig Jahre früher zu setzen ist, als man vom ersteren gewöhnlich annimmt, so würden wir ihn in der gleichzeitigen Entfaltung unserer Tonkunst finden. Ein Volkslied ohne Volksweise ist kaum denkbar; je schöner das Volkslied erblühte, desto reicher musste sich auch die Volksweise entfalten und unausbleiblich war es, dass der Musiker von Fach sich mächtig angeregt fühlte, diese Naturerzeugnisse in Tönen nachzubilden und künstlerisch auszugestalten; dass diefs in der That der Fall gewesen, berichtet nicht allein die Limburger Chronik, indem sie uns den Aufschwung schildert, den die Tonkunst in den Jahren 1355 bis 1360 nahm, sondern auch P. Herp in der Frankfurter Chronik mit den Worten: Musica ampliata est, nam novi cantores surrexere et componistae et figuristae incepere alios modos assuere.

Und diese Thatsache wird durch die uns aus jenem Jahrhundert erhaltenen Erzeugnisse in jeder Beziehung bestätigt. Zwar hat ein nicht tief genug zu beklagendes Missgeschick uns beinah gänzlich der weltlichen Volkslieder nebst ihren Weisen beraubt, deren Zahl nach allem, was uns gelegentlich darüber berichtet wird, eine ganz unbegrenzte gewesen sein muss; dagegen sind uns in desto reicherer Fülle die geistlichen Volkslieder aus jener Zeit erhalten, insbesondere ihre Melodien, da die

Texte meistens nur in den gleichzeitigen lateinischen Paraphrasen überblieben, die dann im siebzehnten Jahrhundert wieder ins Deutsche zurück übersetzt wurden. Wer erinnert sich hier nicht der reizenden, in ewiger Jugendfrische blühenden Melodien zu Resonet in laudibus, In dulci jubilo, Surrexit Christus hodie, Ein Kind geborn zu Bethlehem, Dies est laetitiae u. s. w.

Die Zahl dieser unvergleichlich schönen Volksdichtungen nebst ihren unnachahmlichen Melodien geht weit in die Hunderte; hat ja Wackernagel in der zweiten Ausgabe seines Kirchenliedes allein von lateinischen Texten solcher während des vierzehnten Jahrhunderts in Deutschland entstandener Lieder über hundert und fünfzig Nummern mitgetheilt! Eben so sind uns von den in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts entstandenen Meistersängerliedern nebst ihren Kunstmelodien gegen hundert erhalten. Ein Blick auf diese Melodien bestätigt sofort den innigen Zusammenhang mit den älteren Volksweisen, denen sie theilweise entflossen oder nachgebildet sind. Dasselbe beweisen auch die etwas spätern Melodien bei Heinrich von Laufenberg, wovon Wackernagel einige nach meiner Entzifferung in seinem »kleinen Gesangbuche geistlicher Lieder« veröffentlichte. — Wo aber sind die künstlerischen Errungenschaften, welche die angebliche Blütezeit des Volksgesanges während der ersten Hälfte des sechzehnten zur Folge hatte? Auch nicht ein einziges bedeutendes Resultat lässt sich nachweisen, und selbst die Melodien zu den Kirchenliedern müssen bis zum Jahre 1570 sammt und sonders als entlehnte ältere Volksweisen angesehen werden, so lange es nicht möglich ist, wenigstens von einigen die gleichzeitigen Verfasser mit historischer Sicherheit zu ermitteln. Ja, noch mehr! Während gegen das Ende des fünfzehnten und den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die deutsche Tonkunst in voller Entfaltung stand und von ausgezeichneten Tonsetzern, wie H. Isaac, H. Finck, St. Mahu, Th. Stolzer, P. Hofheimer, B. Ducis, W. Greffinger, E. Lapicida u. a. m. gepflegt wurde, sank die Musik während der angeblichen Blütezeit des Volksgesanges so sehr, dass schon in den Jahren 1539 und 1542 der Verfall vaterländischer Kunst von Fachmännern wie G. Forster und G. Rhau beklagt wurde. Und nun gar die Periode unmittelbar nach dieser angeblichen Blütezeit! Nie lag in Deutschland die Tonkunst so sehr darnieder, als gerade in der Zeit von 1550 bis 1570, während welcher auch nicht ein einziger Tonsetzer von Auszeichnung genannt werden kann, wo man sogar zum ersten male genöthigt war, zum Auslande die Zuflucht zu nehmen, indem man Italiäner, wie

Ivo de Vento und A. Scandello, und Niederländer, wie M. Lemaistre und R. de Lattre, an deutsche Höfe berief.

Wie ganz anderer Art waren die Einwirkungen des Volksgesanges auf den Kunstgesang während des vierzehnten Jahrhunderts! Wir haben diese Einflüsse theilweise in den Melodien des Locheimer Liederbuches vor Augen, und erachten sie von so aufserordentlicher Tragweite, dass die bisherigen Darstellungen des historischen Entwicklungsganges der Tonkunst während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts auf Grund dieser Errungenschaften wesentlicher Modification unterliegen müssen. Vergleichen wir nämlich die ausgezeichneten, künstlerisch vollendeten Melodien dieser Lieder mit den ärmlichen und rohen Versuchen der Franzosen und Niederländer, wie sie aus demselben Zeitraume von Kiesewetter in seiner Geschichte des weltlichen Gesanges mitgetheilt werden, so kann nie wieder davon die Rede sein, als wären uns diese Nationen in Ausbildung der Tonkunst vorangegangen. Und hier kann man sich noch nicht einmal mit der banalen Phrase durchhelfen, als gehörten diese Melodien dem Volksgesang an und fielen als solche aufserhalb des Bereiches kunsthistorischer Betrachtung, was noch überdiefs grundfalsch ist, weil sonst auch in unseren literarhistorischen Darstellungen die ersten Jahrhunderte ganz ausfallen müssten und das Hildebrandlied, ja sogar theilweise das Nibelungenlied, gar nicht in Betracht kämen. Wir haben hier im Gegentheile Kunstmelodien im strengsten Sinne des Wortes vor uns. Während die kurze, meist achttaktige Volksweise nur eben auf einem glücklichen Einfalle beruhen konnte, der einer weiteren Entwickelung nicht absolut bedurfte, treffen wir hier auf durchgeführte melodische Sätze, welche oft ganze Seiten anfüllen und auf bestimmten mit Bewusstsein ausgeführten Kunstregeln beruhen, denen gegenüber sogar die melodische Kunst unserer Tage ärmlich genannt werden muss. Der heutige Erfinder einer Melodie ist fast lediglich auf seinen Instinkt angewiesen, und welch dürftige Kunstmittel dieser bietet, ersehen wir aus so vielen Melodien unserer Zeit. Statt das Motiv consequent weiter zu führen, wird ein zweites, dem ersten nicht entflossenes, angeleimt, diesem ein drittes, wie es eben einer unstäten Phantasie beliebt, oder es wird das magere oft nur eintaktige Motiv durch alle möglichen Versetzungen hindurch gehetzt, wie es eben einer schwachen Denkkraft zulässig erscheint. Auf diese Weise entstehen dann Sätze wobei es entweder vor lauter melodischen Phrasen zu gar keiner Melodie kommt, oder wo das zu Tode gehetzte Motiv niemals zum Thema erstarkt, wie in folgender Stelle:

(Spohr, Octett.)

u. s. w. in infinitum.

Wie ganz anders erscheint dagegen die melodische Kunst unserer Ahnen vor vier bis fünf hundert Jahren! Ein melodischer Gedanke, wenn auch nicht eben bedeutend aber langathmig und entwicklungsfähig, steht durch vier oder mindestens zwei Takte gehend scharf ausgeprägt an der Spitze, ihm folgt der mit strengster musikalischer Consequenz aus dem ersten Motiv geformte Nachsatz. Nun erst reihen sich die Transpositionen an, wobei mafsgebend war, dass die übrigen Tonarten nach dem Grade ihrer Verwandtschaft berührt wurden, ohne eine Cadenz zweimal zu bringen. Hierauf wird das Motiv verkürzt oder erweitert, wie es die veränderte Rhythmik des Abgesanges bedingt, und den Schluss bildet gewöhnlich ein schon vorher als Mittelsatz bei den Stollen gebrauchtes melodisches Glied. Diefs war die Regel, wie sie aus den theilweise auffallend weit ausgesponnenen Melodien des Locheimer Liederbuches hervorgeht; dass davon je nach den Umständen wesentlich abgewichen wurde, versteht sich, als in der Natur der Sache liegend, von selbst. Aus solchen scharf ausgeprägten Vordersätzen und ihren der strengsten Logik entflossenen Nachsätzen gingen diese alten Melodien hervor, die so ewig sind, wie die Gesetze der Logik selbst; aus dieser sequenzartigen Durchführung des Motivs entstand die felsenfeste Architektur, die allen Zeiten trotzt und noch heute unsere Bewunderung erregt.

Beinah sämmtliche Melodien unseres Liederbuches zeichnen sich durch diese prägnante Construction des Motivs und dessen strenge thematische Durchführung aus, wodurch sie sich zugleich im Gegensatze zur Volksweise als Kunstschöpfungen im vollen Sinne des Wortes documentiren. In Folge dieser consequenten Durchführung wird nicht allein eine Einheit erreicht, die unsern modernen Melodien abgeht, sondern es erlangt auch durch diese Entschiedenheit jede Melodie einen besonderen scharf ausgeprägten Charakter. Diefs führt uns von der Form zum Inhalt — in sofern sich beide getrennt denken lassen — oder mit anderen Worten: von dem Gedanken zu der Empfindung.

Es ist bekannt und allgemein zugestanden, dass die contrapunktirenden Niederländer und Italiäner in Bezug auf sinngemäfse Behandlung des Textes eine Rohheit und einen Unverstand an den Tag legten, die wir heut zu Tage kaum begreiflich finden. Wie ganz anders begriffen

unsere Vorfahren schon vor vierhundert Jahren die Aufgabe der Tonkunst! Mit welch richtigem Gefühl erkannten sie vorzugsweise in der Charakteristik der Melodie die eigentliche Seele der Musik! Mit welch feinem Kunstsinn bildeten sie dieselbe so wunderbar sympathisch aus den Worten heraus, sie gleichzeitig interpretirend und idealisirend! Man betrachte einen guten Theil der Melodien unseres Liederbuches: mit welcher Treue sie sich nicht nur allenthalben dem Sinne des Gedichtes anschmiegen, sondern auch mit Meisterschaft dasjenige zum Ausdrucke bringen, was dem Worte allein nicht mehr erreichbar ist. Wie leidenschaftlich aufgeregt ist die Melodie zu No. 11, welche innige Andacht und Verehrung athmet die Weise zu No. 34, mit welchem süfsen Schmelze des reizendsten Wohllautes sind die Töne zu No. 8 übergossen, welch ein zarter Duft stiller Wehmuth schwebt über dem Liede »Der Wald hat sich entlaubet«, wie neckend und doch so herzlich ist der Ausdruck spielender Minne in No. 39. Und selbst in dem Bänkelsängerliede No. 42, wie ergötzlich entspricht die lotterhafte Rhythmik dem liederlichen Texte! Doch nicht nur im Allgemeinen folgt die Melodie der jedesmaligen Stimmung des Gedichtes. Mit liebevoller Hingabe durchdringt der Sänger seinen Stoff und fasst oft auch bedeutsame Einzelnheiten auf, die er mit besonderer Meisterschaft hervorhebt und kunstsinnig in seinem Gemälde bald als helle Lichter, bald als tiefe Schatten aufsetzt. So z. B. in dem Liede No. 11 die scharf hervorgestofsenen und kurz abgebrochenen Töne bei den Worten: »Darum ich schrei mit lauter Krei«. So in No. 8 der plötzliche rhythmische Widerschlag bei den Worten: »So soll es sein!« Eben so in No. 17 der Uebergang vom Aeolischen ins Ionische bei dem Aufflammen verhaltener Leidenschaft in der Stelle: »dass ich so lang muss meiden!« Ferner in No. 35 das Sinken der Stimme bis zur äufsersten Tiefe bei den Worten: »Darum ohn' Freud ich steh«, und noch so vieles Andere. Zugleich gewahrt man, mit welcher künstlerischen Vielseitigkeit diese Effekte bald durch die Melodie, bald durch die Rhythmik, bald durch die Tonalität herbeigeführt wurden.

Bei dem innigen Anschlusse der Melodie an den Text ist es selbstverständlich, dass auch die Gesetze der Prosodie unter unsern Vorfahren eine ganz andere Berücksichtigung als bei den Niederländern fanden, ja sogar, dass das poetische Metrum durch die musikalische Rhythmik erst seine volle Bedeutung empfing. Wo wir ein anscheinendes Missverhältniss gewahren, da beruht es keineswegs auf nicht zu rechtfertigender Nach-

lässigkeit, sondern auf den seit dem Mittelalter veränderten Betonungen, die schon früher von Grimm und Lachmann und noch in neuerer Zeit von Schade nachgewiesen wurden. Das Feingefühl, mit welchem der Wortlaut in früherer Zeit bei Gestaltung der deutschen Melodie berücksichtigt wurde, geht schliefslich aus der Wahrnehmung hervor, dass man bei melismatischen Ausschmückungen und gröfseren Notengruppen, die auf eine einzelne Sylbe gesungen werden sollten, sogar schon damals darauf bedacht war, wo es nur immer anging, den Vokal a zu wählen, z. B.

Es kommt mir gar un - e - ben

oder:

ich fahr — — ich

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass die zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in Deutschland so hoch gestiegene Kunst der Melodie sich nicht blos in Vollendung der Form und Bedeutsamkeit des Inhalts sondern auch in manchen Nebendingen offenbaren musste. So namentlich im freien Gebrauche ungewöhnlicher Intervalle. Während im sechzehnten von den über die Sexte hinausgehenden Intervallen blos noch die Octave zugemuthet wurde, begegnen wir in unserem Liederbuche der kleinen Septime als einem ganz allgemein üblichen Tonschritte, ja, selbst die grofse Septime kommt häufig vor; einmal finden wir sogar die None, die zwar möglichst ungeschickt angewendet ist, uns aber wenigstens beweist, dass dieses ungewöhnliche Intervall schon in so früher Zeit gebraucht wurde. Ferner bestehen das ganze Liederbuch hindurch die Auftakte blos aus ganz kurzen Noten, häufig sind sie nicht einmal vorgeschrieben und setzen also einen so geringen Werth voraus, dass sie wie unsere heutigen Verzierungsnoten beim Zählen gar nicht in Betracht kommen. Um diesen Auftakten noch besondere Leichtigkeit zu verleihen, wurde dazu der Unterhalbton gewählt, wodurch die steife Wiederholung des Grundtones oder der Quinte, welches die gewöhnlichen Anfangsnoten damaliger Melodien waren, vermieden wurde. Schon hieraus lässt sich die im sechzehnten Jahrhunderte eingerissene Verwilderung gegenüber der früheren künstlerischen Behandlung deutlich erkennen, denn während man im fünfzehnten Jahrhunderte sang:

Es war ein-mal ein al-ter Mann

wurde das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch die kurze Auftaktnote in plumpester Weise bis auf einen ganzen Takt verlängert:

Es war ein-mal ein al-ter Mann.

Winterfeld findet in diesen unsäglich plumpen Anfangsnoten den Ausdruck einer besonderen Gefühlsinnigkeit. Wir werden bei einer andern Gelegenheit die wahre Veranlassung zu dieser Verballhornung bloslegen.

Bei so vielem Lichte kann natürlich auch der Schatten nicht fehlen, und wir hätten unsere Aufgabe schlecht begriffen, wenn wir neben den Vorzügen nicht auch der Mängel all dieser Kunstmelodien gedenken wollten. Zunächst sei daran erinnert, dass unser Liederbuch aus einer Sammlung gelegentlich zusammengeraffter Stücke besteht, wobei es nicht ausbleiben konnte, dass auch manches ganz unbedeutende mit unterlief, dass das Meiste aus sogenanntem Mittelgute besteht und das wahrhaft Vollendete den kleineren Theil bildet, wie man es in ähnlichen Sammlungen unserer Tage gleichfalls finden würde. Was wir rühmend hervorheben, bezieht sich selbstverständlich nur auf die wenigen vorkommenden wirklich ausgezeichneten Nummern. Im Allgemeinen machen die Melodien keineswegs den Eindruck primitiver Kunstergüsse, wie die des vierzehnten Jahrhunderts, wir stofsen vielmehr häufig auf eine gewisse festgefrorene Manier, in welcher die erworbene Formgewandtheit nur dazu dient, um ganz inhaltlose Melodien aus damaligen Modephrasen zusammen zu leimen. Eine derartige überall vorkommende Modephrase, welche auch den alleinigen melodischen Bestandtheil des bekannten Canone in ogni tuono von Ockenheim bildet, ist der folgende:

oder:

Ferner stofsen wir häufig auf die abgeschmackte Manier, einen gewissen Ton auf einer einzelnen Sylbe in syncopischen Brechungen mehrmals anzuschlagen, z. B. in No. 36:

bist thu

Man sieht, auch die Thorheit hat ihre Unsterblichkeit, denn genau derselben Manier bedienen sich unsere heutigen hypersentimentalen Troubadours, wenn sie die eigens darauf componirten classischen Gesänge von Abt und Gumbert mit halbgeschlossenen Augen vortragen, z. B.

sf

Scheiden thut weh!

Derartige manierirte inhaltsleere Melodien unseres Liederbuches haben allerdings nicht den mindesten künstlerischen Werth, sie sind aber in historischer Beziehung nicht ganz ohne Bedeutung, weil man an ihnen wenigstens ermessen kann, wie lange und allgemein der Kunstgesang ums Jahr 1450 bereits geübt sein musste, bevor sich ein solcher Schlendrian, ein solches Breittreten geläufiger Formen und Phrasen festsetzen konnte. Schliefslich darf aber auch die leichtsinnige Weise nicht unberücksichtigt bleiben, mit welcher Wölflein von Lochamen den Stoff seiner Sammlung zusammen trug. Schon an den Texten ersehen wir, dass beinah keine Zeile ungekränkt geblieben und zahlreiche Spuren deuten darauf hin, dass es den Melodien nicht besser ergangen. War ja der Schreiber sogar mehrfach nicht im Stande, die melodieführende Stimme zu unterscheiden. Jedenfalls dürfen wir annehmen, dass manche dieser Melodien, die uns jetzt unbedeutend oder unverständlich erscheinen, in ihrer ursprünglichen reinen Fassung ein günstigeres Urtheil hervorrufen würden.

Wir haben bereits betont, dass allen Melodien unseres Liederbuches ein gewisser Vorzug gemeinsam ist: die streng logische sequenzartige Durchführung des einmal ergriffenen Motivs. Aber auch noch in zwei weiteren Punkten können sie ein besonderes Interesse beanspruchen. Das eine ist ihre nationale Bedeutung, denn da diese Melodien in eine Epoche zurückreichen, in welcher sie unmöglich durch fremde Einflüsse schon zersetzt werden konnten, so lassen sie uns das Wesen deutschen Tonsinnes in seiner ursprünglichen Eigenthümlichkeit erkennen, ja, sie geben uns gewissermafsen einen Mafsstab, um bei den Künstlern unserer Tage zu ermessen, inwiefern ihre Richtung, gleichviel ob bewusst oder unbewusst, mehr oder minder in nationalen Grundlagen wurzelt. — Der zweite gemeinsame Vorzug besteht in der Polyphonie der deutschen Melodie, gegenüber der Homophonie der romanischen. Während nämlich

letztere sich in sich selbst genügt, eine harmonische Ausgestaltung weder voraussetzt, noch ihrem inneren Wesen nach bedarf, schliefst jeder Ton der altdeutschen Melodie zugleich eine bestimmte Harmonie in sich, oder, wie sich von Liliencron in seinen »Liedern und Sprüchen aus der letzten Zeit des Minnesanges« ausdrückt: jede Tonfolge ist zugleich eine Reihe latenter Harmonieen von solcher Bedeutung und zugleich von so leichter Beweglichkeit, dass sie unendlich über die gewöhnlich trivialen Begleitungsaccorde hinaus gehen. — Um diesen Grundunterschied selbst dem Laien klar zu machen, nenne ich als homophone Melodie die bekannte zu »So viel Stern am Himmel stehen«, die entweder gar keiner Harmonie bedarf oder auf zwei höchstens drei Accorden beruht, und stelle ihr die altdeutsche Choralmelodie zu »Ach Gott vom Himmel sieh darein« entgegen, wo jeder Tonschritt in der Melodie zugleich einen bedeutsamen Harmonieschritt in sich schliefst und auch erst durch diesen zu seiner vollen Geltung gelangt. Die Melodie selbst fordert von Note zu Note diese wechselnden Harmonien so gebieterisch und unabweisbar, dass der Versuch, mit den Begleitungsaccorden der homophonen Melodien durchzukommen, schon beim ersten Takte scheitern müsste. Eben so würde es von völliger Misskennung des inneren Wesens unserer alten weltlichen, insbesondere der Volksmelodien zeugen, wenn man in der Voraussetzung, das einfachste und bescheidenste Mafs von Harmonie müsste dem Geiste jener frühen Zeit das entsprechendste sein, diesen Weisen als Begleitung nur einige dürftige Accorde — eine sogenannte Guitarrenbegleitung — zugestehen wollte; sie verlangen dieselbe reiche harmonische Entfaltung wie die Choralmelodie, denn die letztere war ja in den meisten Fällen ursprünglich nichts anderes als weltlicher Gesang und die spätere Unterlegung geistlicher Worte konnte unmöglich ihre musikalische Natur ändern. In richtiger Würdigung der den weltlichen wie den geistlichen Melodien in gleichem Mafse innewohnenden Polyphonie haben deshalb auch die Alten bei ihren reichen Ausgestaltungen keinen wesentlichen Unterschied gemacht. Diese polyphone Eigenthümlichkeit der altdeutschen Weise im Gegensatze zu der Homophonie der romanischen ist uns zugleich der sicherste und unumstöfslichste Beweis, dass die Harmonie nirgend anders als in Deutschland entstanden sein kann, weil sie nur hier einer inneren Nothwendigkeit entfloss. Hier brauchte sie auch nicht erst erfunden zu werden, wie sich überhaupt so etwas nicht wohl erfinden lässt, sondern sie bedurfte blos der äufsern Gestaltung des innerlich bereits Vorhandenen. Bei der Wichtigkeit dieser

alten Melodien für die Kunstgeschichte, da sie die Grundlagen aller spätern Musik nicht allein in Deutschland, sondern auch im übrigen Europa bilden, können wir uns mit der bisherigen allgemeinen Betrachtung keineswegs begnügen; wir fühlen uns vielmehr gedrungen, die Tonalität, Rhythmik und contrapunktische Behandlung derselben noch einer besonders eingehenden Besprechung zu unterziehen.

Was zunächst die tonischen Verhältnisse betrifft, so sind sämmtliche historische Darstellungen darin einig, dass das moderne Tonsystem aus den alten Kirchentonarten hervorging und die vollständige Beseitigung der letzteren in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts stattfand. Die Herrschaft der Kirchentöne musste demnach zwei Jahrhunderte früher noch in ihrer ganzen Unbeschränktheit bestanden haben. Untersuchen wir jedoch die Melodien des Locheimer Liederbuches nach dieser Seite hin, so werden wir gar bald die ganz entgegengesetzte Wahrnehmung machen. Nach der Glarean'schen Benennung der Kirchentöne classificiren sich unsere 46 Melodien auf folgende Weise:

3	Melodien	sind	ionisch authentisch.
11	"	"	ionisch versetzt.
2	"	"	dorisch authentisch.
16	"	"	dorisch versetzt.
2	"	"	phrygisch authentisch.
1	"	"	phrygisch versetzt.
1	"	"	mixolydisch authentisch.
2	"	"	äolisch authentisch.
8	"	"	äolisch versetzt.

Hiervon müssen wir zunächst die 14 ionischen und die 10 äolischen Melodien in Abzug bringen, weil weder das Ionische noch das Aeolische den ursprünglichen Kirchentönen angehörten, sondern erst im sechzehnten Jahrhundert aus dem weltlichen Gesange in das gregorianische Tonsystem herüber genommen wurden. Sodann sind sämmtliche versetzte Tonarten — nicht zu verwechseln mit den plagalen — auszuscheiden, weil sie, gleichfalls weltlichen Ursprunges, auch erst in späterer Zeit auf die Kirchentöne angewandt wurden, als das Verständniss derselben bereits zu schwinden begann. Winterfeld behauptet zwar, dass gerade um diese Zeit und noch später gegen Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts das innigste Verständniss der Kirchentöne stattgefunden habe. Es ist keineswegs schwierig, aber hier nicht der geeignete Ort, um die entgegengesetzte Thatsache nachzuweisen; gibt ja von Winterfeld in sei-

nem »Gabrieli« selbst zu, dass dieser gefeierte Meister nach dieser Seite hin keineswegs als Muster dienen könne.

Es bleiben also nur fünf Melodien in authentischen Kirchentönen übrig, wovon aber die mixolydische einem niederländischen Liede angehört und es bei den vier übrigbleibenden wegen Mangels irgend einer Vorzeichnung noch immer sehr fraglich ist, ob sie in der That — authentischen Kirchentönen angehören. Wir finden demnach unter fünf und vierzig deutschen Melodien aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts kaum viermal gregorianische Töne, und es kann somit keinem Zweifel unterliegen, dass Deutschland sich zweihundert Jahre früher als das übrige Europa von dem romanischen Tonsysteme emancipirte, wenn es demselben jemals dienstbar gewesen, was wir aber entschieden verneinen. Wir können die abweichende deutsche Tonalität nicht allein an fast sämmtlichen um hundert Jahre älteren Melodien nachweisen, wir finden die Spuren davon sogar schon bei Franco von Koeln, dessen ganzes Kunststreben antiromanisch war und als solches schon von Pabst Johann XXII. stigmatisirt wurde. Nicht allein in den Tonarten, auch in dem ganzen modulatorischen Verlaufe unserer Melodien offenbart sich der abweichende Ursprung. Während nämlich die Kirchentonarten durchgehends eine Neigung der Tonika zur Unterdominante zeigen, gewahren wir in den meisten Melodien des Locheimer Liederbuches gerade so wie bei unseren modernen Melodien die entgegengesetzte Neigung nach der Oberdominante, daher die auffallende Erscheinung, dass manche derselben sich anhören, als wären sie eben erst entstanden. Wer sich den modulatorischen Unterschied trotz der gleichen Tonart recht klar machen will, stelle die Melodie zu »Ich fahr dahin, weil es muss sein« neben die um hundert Jahre jüngere Melodie zu »Ein feste Burg ist unser Gott.« Beide sind nach der älteren Benennung ionisch, während aber die weltliche fortwährend nach der Dominante drängt und sogar zweimal förmlich in sie ausweicht, zieht sich die geistliche beharrlich auf die Unterdominante zurück und gestattet trotz ihres gröſseren Umfanges niemals den wirklichen Uebergang nach der Dominante*). Ganz in derselben Weise verhalten sich die meisten übrigen Melodien unseres Liederbuches; wenn ihre Tonalität auch im Aeuſseren Aehnlichkeit mit den Kirchentönen nachweist, ihr modulatorischer Ambitus zeigt

*) Das bei dem »der alt böse Feind« eingeschobene Subsemitonium ist späteren Ursprunges und durchaus nicht im Sinne der alten Modulation.

auf eine innere Grundverschiedenheit. So musste ich z. B. die Melodie zu No. 44 im Sinne der Alten als phrygisch versetzt bezeichnen, sie ist aber ihrem eigentlichen Wesen nach nichts anderes als unser modernes F-dur, mit der Terz beginnend und auch mit ihr schliefsend.

Klassifiziren wir unsere 46 Melodien nach Tongeschlechtern, so finden wir dreifsig Molltonarten und nur sechzehn Durtonarten, so dass also genau auf eine Durmelodie zwei Mollmelodien kommen. Gehen wir hundert Jahre weiter, so werden wir in den 130 Melodien des ersten Theiles von Forster's Frischen Liedlein ganz das umgekehrte Verhältniss finden: dass nämlich auf zwei Durmelodien noch nicht einmal eine Mollmelodie kommt. Dieser wesentliche Unterschied in einer für die Entwickelung der Tonkunst so höchst wichtigen Periode ist von grofser Bedeutung; wir können nämlich nachweisen, dass der altdeutsche epische Volksgesang blos in Mollmelodien bestand, dass die Durmelodie erst mit Beginn des lyrischen Volksgesanges zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts aufkam, — als nothwendiger Ausfluss der geänderten Gefühls- und Ausdrucksweise. Daher die Erscheinung, dass in unseren Melodien, je weiter sie sich in frühere Jahrhunderte verlieren, das Moll vorherrscht, während das Dur die Ueberhand gewinnt, je mehr sie sich der neueren Zeit nähern. Daher ferner die Erscheinung, dass wir bereits in den Liederbüchern des sechzehnten Jahrhunderts eine ziemliche Anzahl älterer Volksmelodien finden, die aus dem frühern Moll in das moderne Dur umgesetzt sind.

Diese wichtigen Momente kann ich hier nur flüchtig andeuten, da ich sie in meiner Preisschrift über Rhythmik und Tonalität der altdeutschen Volksweisen bereits ausführlich behandelte. Im Allgemeinen sei noch bemerkt, dass unser alter epischer Volkston blos eine einzige Tonart kannte, nämlich G moll mit grofser Sexte und kleiner Septime, dass auch der spätere lyrische Volkston nur eine einzige Tonart hatte, nämlich unser heutiges F dur. — Berücksichtigen wir, dass im Laufe der Jahrhunderte die Stimmung um mehr als einen halben Ton stieg und dass die alten Melodien sich vorzugsweise in der unteren Hälfte der Tonleiter bewegten — also nach heutiger Tonhöhe von Es bis B und von E bis H — so werden wir finden, dass die beiden genannten Tonarten am geeignetsten waren, um die Melodien in einem allen Stimmlagen gerechten Tonumfange darzustellen. Diese Beschränkung der beiden Tongeschlechter auf blos zwei Tonarten bezieht sich übrigens nur auf den deutschen Volksgesang *κατ' εξοχην*, der Kunstgesang bethätigt seinen volksthümlichen Ursprung blos durch das fortwährende Festhalten an den beiden

Tongeschlechtern, hat sich aber in der Wahl der Tonarten eine gröſsere Freiheit bewahrt, wie sich dieſs auch bei den Melodien des Locheimer Liederbuches zeigt. Hinsichtlich der Tonalität der letzteren ist als besonders interessante historische Erscheinung noch hervorzuheben, dass neben dem alten Moll mit groſser Sexte auch schon unser heutiges Moll mit kleiner Sexte auftritt und zwar als das bei weitem häufigere, nämlich sechzehn mal D moll oder Aeolisch versetzt gegen achtmal G moll oder Dorisch versetzt.

Wir gewahren also hier bereits ein bedeutendes Ueberwiegen des Neueren, obgleich dieses sich noch in jedem Zuge seiner älteren Abstammung bewusst ist. Allenthalben stützt sich nämlich dieses moderne D moll auf seine Unterdominante des älteren G moll, ja, nicht selten beginnen sogar die Melodien mit der Unterdominante, wie z. B. No. 17 und 34. Während also, wie wir oben zeigten, das durchaus neu geschaffene Dur sich unbehindert seinem Zuge nach der Oberdominante hingibt, verharrt das neuere Moll in seiner Abhängigkeit von der Urtonart.

Wenden wir uns zur Betrachtung des rhythmischen Gehaltes unserer Melodien, so sind wir mit Recht überrascht von dem Reichthum an Formen und den der künstlerischen Sicherheit, womit sie gehandhabt werden. Diese Ueberraschung ist um so mehr gerechtfertigt, weil die früheren Jahrhunderte in dieser Beziehung durch eine so auffallende Armuth gekennzeichnet sind, namentlich in den Melodien der Minnesänger. Letztere weisen nämlich von eigentlicher Rhythmik kaum eine Spur nach, sondern blos eine durch den Versbau bedingte Symmetrie, die sich nur auf den äuſseren Periodenbau, aber keineswegs auf eine aus der inneren Bewegung resultirende feinere Gliederung bezieht. Eben so wie in der Tonalität zeigen diese Melodien auch in ihrem Mangel an jener Rhythmik, welcher der aus der Volksweise hervorgegangene Mensuralgesang schuf, die durchgängige Verwandtschaft mit dem gregorianischen Choralgesange. Diese der Volksweise ganz entgegenstehende Sangesart der höfischen Dichter zeigt uns auch insbesondere, wie wenig ihre ganze Kunst aus dem Volksbewusstsein hervorging und in ihm wurzelte. Doch wollen wir hier nicht zu vorschnell urtheilen; unser Gefühl sträubt sich allzusehr gegen die Annahme: als sei es jemals unserem herrlichen Walter von der Vogelweide möglich gewesen, seine lebensfrischen Lieder zu solchen hölzernen Weisen zu singen, und wir dürfen nicht vergessen, dass die uns überlieferten Melodien aus den Zeiten des gänzlichen Verfalles der Minnepoesie herrühren und ein endgültiges Urtheil uns dann

erst zustünde, wenn ein glücklicher Zufall uns in den Besitz von Melodien aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts bringen würde. So viel steht aber wenigstens fest, dass die reiche Rhythmik, wie sie uns in den Melodien des Locheimer Liederbuches entgegen tritt, sich eben so wenig aus dem Minnesange, wie aus dem lateinischen Choralgesange entwickeln konnte und demnach blos den Volksgesang zur Quelle haben muss. Diefs geht insbesondere noch daraus hervor, dass unter den 46 Melodien unseres Liederbuches gegen zwei Drittheile dem ungeraden Takte angehören. Nun lässt sich aber nachweisen, dass unser alter Heldengesang — wie er nur eine einzige Molltonart kannte, so auch nur eine einzige Taktart gebrauchte, nämlich die ungerade. Es geht diefs nicht allein aus dem Geiste unserer Sprache und unseren epischen Versmafsen, insbesondere der Nibelungenstrophe hervor, sondern es lässt sich auch aus den Resten alten Volksgesanges und der Doctrin Franco's nachweisen, welcher seine Mensuraltheorie stets nur in Bezug auf den ungeraden Takt, den modus perfectus, entwickelt. Erst mit dem Beginne des vierzehnten Jahrhunderts, als an die Stelle des epischen Volkstones der lyrische trat, als das heroische Moll dem bürgerlichen Dur Platz machen musste, da verwandelte sich auch der scharfkantige ungerade Takt in den abgerundeteren geraden. Der innige Zusammenhang des alten Moll mit dem ungeraden Takte und des neueren Dur mit dem geraden lässt sich auch an den Melodien unseres Liederbuches nachweisen. Wie sie, obgleich aus einer neueren Geistesrichtung hervorgegangen, noch ganz in der einer anderen Anschauungsweise zugehörenden Vergangenheit wurzeln und deshalb die Mollweise vorherrscht, eben so ist auch der ungerade Takt bei weitem der vorwiegende. Und wie wir nachwiesen, dass mit der gesteigerten Kunstentwickelung die Mollweise immer mehr zurücktrat, eben so lässt sich nachweisen, dass im gleichen Verhältnisse der ungerade Takt fast ganz verschwand. Während in den 32 Stücken unseres Orgelbuches mit einer einzigen Ausnahme blos der ungerade Takt herrscht, kommt in den 130 Nummern des ersten Theiles von Forster's frischen Liedlein — einer Auswahl der ums Jahr 1540 beliebtesten Stücke von den verschiedensten Componisten — *auch nicht ein einziges Mal* der ungerade Takt vor!

Wie einseitig erscheint demnach die Rhythmik in den Liedern des sechzehnten Jahrhunderts gegenüber den reicheren Formen aus der ersten Hälfte des fünfzehnten, wie sie das Locheimer Liederbuch bietet! Leider sind die Darstellungsmittel der Alten nicht genügend, um die fei-

neren rhythmischen Combinationen sofort Jedem klar vor Augen treten zu lassen, weil sie sich keiner Taktstriche bedienten und sich blos auf Angabe des tempus perfectum und imperfectum beschränkten, ja sogar selbst auf diese in der früheren Epoche verzichteten, in welche unser Liederbuch fällt. Wer daher den Reichthum der alten Rhythmik und das feine Detail ihrer Gliederungen mit raschem Blicke umfassen will, der müsste zunächst die Melodien in die heutige vervollkommnetere Darstellungsweise übertragen, in welcher die rhythmischen Verhältnisse dem Beschauer sofort klar und übersichtlich entgegen treten. Schwerlich dürfte die neuere Zeit eine Liedersammlung aufzuweisen haben, welche in so wenigen Melodien eine solche Mannigfaltigkeit in den Taktarten bietet; wir finden sie hier in allen Gattungen und zwar zugleich in verschiedenen Nüancen. Insbesondere finden wir eine Taktart, die seitdem aus dem Kunstgesange ganz verschwand und im Volksgesange nur noch in schwachen Spuren angetroffen wird, — nämlich die fünftheilige, welche früher zuweilen für die Hildebrandstrophe gebraucht wurde. Unterziehen wir die rhythmische Gliederung derselben einer genaueren Prüfung, so finden wir, dass hier jedesmal zwei Zeilen zusammen gefasst sind, wovon die erste nach dem Auftakte in vier Minimen einen raschen Anlauf nimmt und, durch die drei folgenden Semibreven wieder zurückgehalten, sanft zur zweiten Zeile hinübergleitet, welche in freier Mischung von Minimen und Semibreven zuweilen durch Syncopen noch besonders betont, die Gegensätze des geraden und ungeraden Taktes auf das glücklichste ausgleicht. Lässt sich eine sinnigere, eine kunstreichere Combination denken? Und welche grofsartige Phrasirung ward dadurch gewonnen!

Mit dieser grofsartigen Phrasirung hängt auch der vielseitigere und breiter angelegte Periodenbau zusammen, durch den sich diese Melodien auszeichnen. Wir begegnen hier nicht den nach je zwei Takten mit unausstehlicher Gleichförmigkeit wiederkehrenden Einschnitten, wodurch sich die Nachahmer Mozart's so langweilig machten, wir stofsen vielmehr auf die mannigfaltigsten Satzbildungen, wodurch die Melodien inneres Leben erhalten. Oft folgen auf zwei viertaktige Perioden zwei dreitaktige, oder umgekehrt; oft folgt dem vier- oder zweitaktigen Vordersatze ein drei- oder eintaktiger Nachsatz, wo dann durch Verrückung der Accente die Symmetrie wieder ausgeglichen wird. Besonders reizend sind die dreitaktigen Perioden in No. 39. Eine fernere Mannigfaltigkeit im Periodenbau wird durch den damals häufiger als jetzt angewandten rhyth-

mischen Wechsel erlangt. In innigem Anschlusse an die Stimmung des Gedichtes erscheint er bei No. 17. Dem elegischen Tone des letzteren wäre vielleicht der fünftheilige Takt gleich beim Beginne zu unruhig gewesen, weshalb für die erste Zeile der gemessenere gerade Takt gewählt wurde. Manchmal erscheint aber der rhythmische Wechsel auch nur, um dadurch interessantere Perioden, eine reizende Verschlingung verschiedener Rhythmen zu gewinnen; so in No. 9, wo der gerade Takt mit dem ungeraden in den vier Zeilen der beiden Stellen je nach der Zeile wechselt. Aber nirgends erscheint der Eintritt einer anderen Taktart als Erzeugniss launenhafter Willkür, nirgend wird dadurch die Symmetrie des Periodenbaues zerstört, nirgend entsteht dadurch Formlosigkeit, es ist vielmehr die Freiheit innerhalb der Grenzen der Selbstbeschränkung, deshalb tritt dieser rhythmische Wechsel jedesmal auch nur mit dem Beginne einer Verszeile ein und deshalb wird auch der neue Takt die ganze Verszeile hindurch consequent festgehalten. Statt also die Symmetrie aufzuheben, wurde sie vielmehr mit neuen Reizen geschmückt.

Dieser von den Alten mit künstlerischem Bewusstsein gebrauchte und seitdem fortwährend in Anwendung gekommene rhythmische Wechsel hat nicht das mindeste mit dem sogenannten rhythmischen Wechsel gemein, den C. von Winterfeld ganz willkürlich substituirt, um die unnatürlich gehäuften Syncopen der Contrapunktisten des sechzehnten Jahrhunderts in natürlichere Betonungen aufzulösen. In meiner noch ungedruckten Abhandlung über Rhythmik und Tonalität der altdeutschen Volksweisen habe ich ausführlich erörtert, wie durch den Einfluss der Niederländer die als Einschlag des contrapunktischen Gewebes gebrauchten älteren Kunst- und Volksmelodien massenhaft aus dem ungeraden Takte in den geraden umgesetzt, die rhythmischen Accente dadurch verrückt und in Syncopen verwandelt wurden, die den Contrapunktisten besonders erwünscht kamen, da sie deren als Dissonanzen unumgänglich nöthig bedurften. Um erschöpfend Besprochenes nicht zu wiederholen, müssen wir uns hier blos auf die Erklärung beschränken, dass die durch Verrenkung der Melodien entstandenen unnatürlichen Betonungen von den Alten wirklich als Syncopen aufgefasst und Dissonanzen gemäfs behandelt wurden, dass dagegen ein rhythmischer Wechsel im Sinne Winterfeld's, wo bald auf einen geraden Takt ein ungerader, bald auf zwei ungerade ein gerader oder sonst alles Mögliche und Unmögliche folgt, wie es eben einer regellosen Willkür beliebt, um nur den fatalen Syncopen auszuweichen, — dass ein solcher rhythmischer Wechsel niemals existirte und auch nicht existiren

konnte, weil er für gröfsere Singchöre ganz unausführbar gewesen wäre. Nur davon wollen wir hier Akt nehmen, dass wenigstens in sämmtlichen Tonsätzen unseres Liederbuches nichts vorkommt, was dem Winterfeld'schen rhythmischen Wechsel auch nur entfernt entspräche, selbst dann nicht einmal, wenn man die fünftheiligen Takte in drei- und zweitheilige zerlegen wollte.

Es erübrigt nun noch, die einfachen Rhythmen des alten Gesanges, so wie die Tonarten, welche wir an den Melodien des Locheimer Liederbuches als ausschliefslich germanische Elemente bezeichneten, nun auch in unseren älteren Volksliedern nachzuweisen. Wir wählen hierzu eine Gruppe aus der Strasburger Liederhandschrift des Heinrich von Laufenberg, der eben um dieser Melodien willen weltliche Texte theilweise in geistliche umdichtete. Die beigefügten Daten beziehen sich demnach nur auf die Zeit der Umdichtung, die damals allgemein bekannten und gesungenen Melodien reichen wahrscheinlich ins vierzehnte Jahrhundert zurück*).

1421.

1. Ach töch-ter-lin, min sel ge - meit, wil-tu der hell ent - rin-nen vnd schau - en got in e - wi-keit, so ker din mut von hin - nen.

1421.

2. Ich weiz ein lip-lich en-gel-spiel, da ist alz leid zer-gan-gen, in hi-mel-rich ist frö-den vil on en-des zil, da hin sol vns be-lan-gen.

*) Mehrere derselben veröffentlichte ich zuerst in Wackernagel's kleinem Gesangbuche. Stuttgart 1860. Die Originaltexte dazu finden sich in Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied.

Weltlich: Es taget in dem Osten. 1421.

3\. Es ta - get min - nec - li - - che die sünn der gna - den vol ———, Je - sus von hi - mel - ri - che muss vns be - hüe - ten wol.

1430.

4\. In ei - nem kripfli lit ein kind, da stot ein e - sel vnd ein rint, da - bi ist auch die ma - get klar, Ma - ri - a, die das kint ge - bar. Je - sus der her - - re min, der was das kin - - de - lin.

Weltlich: Wie laut so sang der wechter auf der zinnen. 1429.

5\. Ein le - rer ruft vil lut us ho - hen sin - nen: wer sich zu got um - ke - ren well, der sol das schier be - gin - - nen! dass er in zi - te das be - stell, e im der tot den weg ver - vell: das rat ich im us min - nen.

1430.

6\. Ich wölt dass ich do - hei - me wär vnd al - ler wel - te trost ——— en - bär.

Da ich für Musiker schreibe, bedarf es wohl keines Hinweises auf die Schönheit und Formvollendung dieser Melodien. Nur auf die letzte derselben möchte ich besonders aufmerksam machen, weil ich nicht glaube, dass heilige Sehnsucht jemals einen inbrünstigern Ausdruck fand. Eben so unvergleichlich ist die Kunstvollendung, womit hier aus zwei Zeilen ein so plastisch in sich abgeschlossenes Tonbild gestaltet wurde. — Ausser dem Mixolydischen kommt bei diesen Volksweisen kein Kirchenton vor; im direkten Gegensatze damit gewahren wir vielmehr die heutige Tonalität allenthalben schon so scharf ausgeprägt, dass einzelne Melodien, wie No. 2, 4 und 6 so modern klingen, als wären sie eben erst entstanden. Als eine weitere beachtenswerthe Eigenthümlichkeit bezeichnen wir die thematische Durchführung der Motive und zwar gleichfalls im direkten Gegensatze zu dem ziellosen Hin- und Herirren in den gleichzeitigen romanisirenden Melodien der Sequenzen und Leiche. Diese merkwürdige Erscheinung tritt nicht allein in obigen Volksweisen, besonders in No. 2 und 4 zu Tage, wir gewahren sie allenthalben in jener früheren Zeit. So berichtet die Limburger Chronik vom Jahre 1356: »In dieser Zeit sang man das Tagelied von der heiligen Passion und war neu und machte es ein Ritter«; das dort nur kurz angeführte Lied lautet in seiner ersten Strophe:

O starker Got, al unser nôt
bevilhe ich, herre, in dîn gebot:
lass vns den tác mit gnâden überschînen!
Die namen drî die sûn vns bî,
Herre, in allen nöten wô wir sî,
des kriuzes kreis stê vns vor allen pînen
das swert, dâ her Symeon von sprach,
Das Marien durch ir reinz herze stach,
Dô siu ansach,
Dass Christus stûnt versêret,
das stê noch hiute in mînre hant
zu schirmen für houpthaftiger sunden bant
gar ungeschant
mîn lip sîe, war ich kêre
Maria wünschelgerte
des stammes von Jesse,
Theophilum ernerte
dîn juncfrowelich êre:
trit har für unser schulde,
hilf uns in gotes hulde,
O mater gracie! (Noch 4 Strophen.)

Welche nachhaltige musikalische Kraft musste damals das deutsche

Volk beseelen, dass es die einer solchen endlosen Strophe entsprechenden Tonreihen ohne Zwang dem Gedächtnisse einzuprägen vermochte! Leider ist uns die Melodie dazu nicht erhalten, wir dürfen jedoch mit Sicherheit annehmen, dass sie gleichfalls auf der sequenzenhaften Durchführung des Motives beruhte, weil ohne diese die musikalische Wiedergabe einer solchen Riesenstrophe nicht wohl einheitlich durchzuführen wäre; auch finden wir bereits in einem etwa zwanzig Jahre älteren von Conrad von Queinfurt gedichteten und componirten Ostergesange*) eine beinah eben so lange siebzehnzeilige Strophe auf dieselbe Weise musikalisch wiedergegeben:

Du len - ze gut, des ja - res tiur - ste quar - te, zwâr du
Swaz kel - te hielt in ir ge - twan - ges züg - le, daz ist

bist man - ger lü - - ste vol; swaz crea - tur den win - ter-
nu le - dig un - - de frî, ez klim̄, ez swim̄, ez gê

fröu - den spar - te, des hast du sie er - gez - zet wol. wañ du
od ez hab flüg - le, ûz swelcher schepfung daz ez sî, im luft,

bist lind und nit zu küe - le, als ich wol an den win - den vüe - le,
im wâg od ouch ûf er - den, daz selb be - wî - set mit ge - ber - den,

die jâr - langc so süſs - lich wên. }
wie im sô lieb sie ge - schên. } Diu sun - ne spilt in liechtem schîn,

nu singet lie - ben vo - gel - lîn, ir sult dem sche - pfer lo - bes jên.

(Noch vier Strophen.)

---

*) Vergl. V. Triller: Ein schlesisch Singebüchlein. Breſslaw 1555. Nach einer Mittheilung des Abt Corner (Groſscatholisch Gesangbuch, Nürnberg 1631, Pag. 205) starb Conrad von Queinfurt als Pfarrer zu Steinfurt im Jahre 1382. Das Lied dürfte demnach etwa um ein Decennium älter sein, ja, bis ins vierzehnte Jahrhundert zurückreichen. Gegen das Ende ist die Rhythmik im Originale [?] arg zerrüttet; ich habe sie

Auch hier gewahren wir die deutsche Durtonart in schärfster Ausprägung, zugleich aber höchst sinnreich mit dem Phrygischen gepaart. Der Sänger wollte augenscheinlich in der Volkstonart den himmlischen Jubel über das Erwachen der Natur und in der Kirchenweise die geistige Freude über das Auferstehen des Heilandes gleichzeitig zum Ausdrucke bringen, und wie wunderbar ist ihm diefs gelungen! Ueber alle Beschreibung schön sind namentlich die drei letzten Zeilen wiedergegeben. Bei den Worten: »Die sunne spilt in liechtem schîn«, erhebt sich die Stimme wie zur höchsten Verklärung, um bei den Worten: »ir sult dem schepfer lobes jên«, in heiliger Andacht sich zu senken und auf einem tonlosen Worte gleichsam zu ersterben. Welches Volk der Erde vermöchte aus so früher Zeit etwas gleich Vollendetes und Kunstreiches aufzuweisen!

Auch in historischer Beziehung ist dieses Lied höchst merkwürdig, als frühestes Beweisstück, dass der Meistergesang mit seinen breiten, künstlichen Formen schon gegen Anfang des vierzehnten Jahrhunderts für die ausgedehntere musikalische Gestaltung von entscheidendem Einfluss wurde. Vergleichen wir die knappe Form der Laufenbergischen Volksweisen mit den weitausgesponnenen unseres Ostergesanges, so gewahren wir mit einem Blicke den gewaltigen Fortschritt, welcher daraus für die Tonkunst erwuchs. Erfreulich ist dabei die Wahrnehmung, dass trotzdem der Kunstgesang streng an der Weise des Volkstones festhielt und sich nur in Erweiterung der Form von ihr entfernte. Dadurch blieb die deutsche Kunstentfaltung das ganze Mittelalter hindurch eine rein volksthümliche. — Aus der schon oben mitgetheilten, das Jahr 1360 betreffenden Kunstnotiz des P. Herp ersehen wir, dass der Ausdruck »musica ampliata est« in des Wortes strengster Bedeutung zu nehmen ist. Die weitausgesponnenen Melodien des Locheimer Liederbuches beruhen demnach auf einer mehr als hundertjährigen Kunstübung, und der Verfall, den wir in ihnen wahrzunehmen glaubten, ist leicht erklärlich.

So hätten wir denn die deutsche Tonalität bis zum vierzehnten Jahrhundert verfolgt und sie allenthalben im Kunstgesange wie in der Volksweise als nationales Eigenthum nachgewiesen, als jene Tonalität, welche im Gegensatze zu den Kirchentönen mit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts im ganzen Abendlande zur allgemeinen Geltung gelangte, und heute ausschliefslich das musikalische Gebiet beherrscht.

---

ohne Beeinträchtigung der Melodie wieder herzustellen gesucht; den Text berichtigte Hoffmann von Fallersleben nach zwei Breslauer Handschriften aus dem fünfzehnten Jahrhundert. S. dessen Deutsches Kirchenlied S. 78 ff.

Das zweite eben so wesentliche Element der heutigen Tonkunst, den Mensuralgesang, gleichfalls als deutsches Ureigenthum nachzuweisen, schien uns minder dringlich, weil er allzu augenfällig an unserer Sprache haftet und ohnediefs in den bereits beigebrachten Belegen als Naturnothwendigkeit zu Tage tritt. Um daher durch fernere Belege, welche wir zur Rechtfertigung unserer Behauptung beibringen könnten, nicht weitläufig zu werden, gehen wir gleich zu dem ältesten, zu dem cantus Ottinc*) aus dem zehnten Jahrhundert über, welcher nicht allein die Existenz der deutschen Tonalität schon vor tausend Jahren bezeugt, sondern zugleich die Aeufserung Franco's bestätigt: dass der Mensuralgesang lange vor seiner Zeit bestanden habe und nur in der Theorie von ihm berichtigt sei.

Magnus Cae - sar Ot - to, quem hic mo - dus re - fert in no-mi-ne

Ot - tinc di - ctus, qua-dam no - cte membra su - a dum col - lo - cat,

Pa - la - ti - um ca - su su - bi - to in - flam - ma - tur.

Wir gelangen nun zur Besprechung der contrapunktischen Behandlung, welche mehrere Nummern unseres Liederbuches nachweisen. Diese Parthie ist für die kunsthistorische Betrachtung von der allerhöchsten Wichtigkeit, weil die betreffenden Sätze den ältesten regelmäfsigen Contrapunkt enthalten, welcher bis jetzt in Deutschland aufgefunden wurde. Zunächst müssen wir darauf aufmerksam machen, dass nicht blos die sieben Nummern, welche zufällig einen Discantus und Contratenor neben sich haben, der contrapunktischen Behandlung unterlegen, sondern dass sehr viele Melodien ursprünglich mehrstimmig gesetzt waren, wie aus äufsern und innern Spuren mit Bestimmtheit hervorgeht. Hierauf weisen nicht allein die mehrfachen Ueberschriften Discantus und Tenor hin, es deutet noch bestimmter die Anlage der Melodien selbst darauf hin, deren Gestaltung sehr häufig auf contrapunktische Behandlung

*) Die Originalschrift befindet sich auf der Bibliothek zu Wolfenbüttel. Ein Facsimile gibt Coussemaker in seiner Histoire de l'harmonie au moyen âge, Paris 1852; Monuments, planche VIII. Die Uebertragung ebend. Traduction des fac-similés pag. X.

von Haus aus berechnet ist. Ferner ersehen wir diefs aus den Vor- und Zwischenspielen vieler Lieder, die ohne mehrstimmige Behandlung weder Zweck noch Bedeutung hätten; sodann kann es aus den bald längeren bald kürzeren Schlussnoten der einzelnen Verszeilen und den oft über mehrere Noten hingeführten Syncopationen ersehen werden, die ohne Gegenstimmen allen Halt verlieren würden. Wenn wir hinzufügen, dass dieselben Erscheinungen auch in einem nur fünfzig Jahre älteren Liederbuche zu Tage treten, ja, dass wir aus diesen frühen Zeiten kaum eine Liedersammlung kennen, welche nicht dieselben Merkmale gleichzeitiger contrapunktischer Behandlung nachwiese, so geht hieraus mit Sicherheit hervor, dass es in Deutschland niemals eine Epoche gab, wo der Erfinder einer Kunstmelodie nicht auch ihre harmonische Ausgestaltung besorgt hätte. Wohl aber gab es eine Zeit, wo die Contrapunktisten statt eigene Melodien für ihre canonischen Kunststücke zu verarbeiten, aus Ideenarmuth nach fremdem Gute griffen, gerade wie in heutigen Tagen unsere Modecomponisten beliebte Liedermelodien zu Klavierstücken verarbeiten. Wollte man, auf diese Erscheinung gestützt, nach dreihundert Jahren behaupten, im neunzehnten Jahrhundert seien Erfinder und Setzer einer Melodie stets zwei verschiedene Personen gewesen, so würde man sich der Wahrheit eben so nähern, wie Winterfeld, wenn er ähnliches vom sechzehnten Jahrhundert behauptet. Die Constatirung, dass in der frühern Zeit die mehrstimmige Behandlung gleichzeitig mit Erfindung der Melodien erfolgte, ja, dass die Gestaltung der Letzteren nur unter steter Berücksichtigung des contrapunktischen Ausbaues stattfand, ist von gröfster Wichtigkeit, denn wenn wir von dem Liede »Der Wald hat sich entlaubet« nachweisen, dass es mindestens ums Jahr 1420 schon existiren musste, da es ums Jahr 1430 bereits so beliebt und verbreitet war, dass es schon in anderen Liedern benutzt wurde, so ist zugleich das Alter der mehrstimmigen Behandlung festgestellt.

Die contrapunktische Bearbeitung der Melodien No. 6, 15, 16, 17, 18, 40 und 41 unseres Liederbuches ist eine dreistimmige, wie wir sie bei allen Liedersätzen aus dieser frühen Zeit finden, sowohl in der florentinischen Sammlung, als der Contrapunkt noch nicht geregelt war, wie auch später in den Compositionen von Dufay und Binchois. Die Melodie führende Stimme — die vox tenens — heifst jederzeit der Tenor, womit aber keineswegs gemeint ist, dass sie zugleich von einer Tenorstimme im heutigen Sinne ausgeführt werden müsse, denn die Melodie kann eben sowohl dem Alt oder Bass zugewiesen werden, der dann gleichfalls Tenor

heisst. Der Contratenor — die Gegenmelodie — gehört derselben Stimmgattung an wie der Tenor; liegt demnach der Tenor im Alt, so ist auch der Gegentenor im Alt, liegt er im Bass, so correspondirt der Contratenor in derselben Stimmlage. Beide bilden eine sich ergänzende Einheit von gleicher Tonhöhe und häufig auch von gleicher rhythmischer Bewegung, keiner ist dem andern untergeordnet. Steigt der Tenor, so senkt sich der Contratenor und umgekehrt, so dass beide Stimmen sich oft kreuzen und die Endpunkte der Octave nach oben und unten stets vertreten sind. Der Discantus, über den beiden Tenoren liegend, bildet im strengsten Sinne des Wortes den Gegengesang; er gehört jedesmal einer andern Stimmgattung an und zeigt besonders in seiner rhythmischen Entfaltung eine besondere Selbständigkeit, indem er in kürzeren Noten und melismatischen Figuren die beiden Tenore frei umspielt. Diese Dreistimmigkeit beruht auf einer durchaus künstlerischen Idee, die auf den Gegentenor sich stützende und vom Diskant umspielte Melodie des Tenors gibt einigermafsen das Bild der auf schwankem Stengel sich wiegenden und vom bunten Schmetterlinge umflatterten Lilie. Anders gestaltet sich freilich die Sache vor unserem heutigen musikalischen Kriterium. Wurde die einer Mittelstimme zugewiesene Melodie durch den darüber liegenden Discantus schon gewaltig beeinträchtigt, so würde sie vom Contratenor geradezu vernichtet, denn da der Letztere derselben Stimmgattung wie der die Melodie führende Tenor angehörte und ihn bald überstieg, bald unter ihn sank, so war gar nicht mehr zu unterscheiden, was Hauptstimme und was Nebenstimme war. Von einem Basse im heutigen Sinne des Wortes konnte vollends keine Rede sein, da der Contratenor nur als ergänzende Mittelstimme betrachtet wurde. Dem letzteren Uebelstande wurde allerdings schon während der nächsten dreifsig Jahre abgeholfen, indem der Contratenor wegfiel und dagegen die vier realen Stimmen eintraten; zu ihrer vollen Geltung gelangte die Melodie aber erst hundert und fünfzig Jahre später als sie dem Sopran überwiesen wurde, und von da aus das ganze Tongebiet beherrschte. Jetzt erst konnte auch der Bass dasjenige werden, was wir heute darunter verstehen, nämlich nicht allein die tiefste Stimme, sondern zugleich auch die Grundstimme, auf der das übrige harmonische Gebäude ruht. Diese Errungenschaften einer späteren Zeit dürfen wir jedoch bei Beurtheilung der mehrstimmigen Sätze unseres Liederbuches keineswegs zum Mafsstabe nehmen, wir müssen vielmehr, wollen wir nicht in schiefe Urtheile verfallen, die Grenzen der Kunstübung jener früheren Zeit als einmal

gegebene betrachten, über die unsere Anforderungen nicht hinausgehen dürfen und unsere Untersuchung hat sich ausschliefslich auf die Frage zu beschränken, was innerhalb dieser Grenzen geleistet wurde.

Zunächst müssen wir an einen Umstand erinnern, dessen wir schon bei Beschreibung unseres Liederbuches gedachten. Unter den sieben mehrstimmigen Sätzen finden wir drei — No. 15, 17 und 18 — deren Notenschrift von einer besonders geübten, eben so leichten als sicheren Hand herrührt, womit zugleich die äufserste Correktheit verbunden ist, so dass wir fast nirgends auf eine Stelle stofsen, die uns bedenklich machen könnte, ob nicht ein Irrthum oder eine Nachlässigkeit beim Abschreiben mit unterlaufen sein möchte. Die ganze Stimmenführung liegt klar, durch innere Nothwendigkeit gerechtfertiget, vor uns und wir haben überall das angenehme Gefühl, dass wir uns auf sicherem Boden befinden. Ganz anders verhält es sich mit den übrigen Sätzen. Wir kennen bereits den Leichtsinn Wölflein's, mit welchem er bei Anfertigung seiner Abschriften verfuhr; keine einzige Strophe und kaum eine Melodie ist zu finden, die nicht von den ärgsten Entstellungen Zeugniss ablegte. Können wir da annehmen dass die mehrstimmigen Sätze ein besseres Schicksal hatten? Leider fehlt es auch hier nicht an den gröbsten Nachlässigkeiten und nur zu häufig stofsen wir auf Stellen, die uns mehr als bedenklich machen. Nach einigen Takten der reinsten Stimmführung folgen oft plötzlich fehlerhafte Fortschreitungen oder unerträgliche Härten, die man nach dem Vorhergehenden durchaus nicht gerechtfertigt finden kann — von offenbar falschen Noten, die sich sofort berichtigen lassen, gar nicht zu reden. Insbesondere ist hier das Fehlen der Schlüssel zu beklagen; von der Besorgniss gequält, nicht das Rechte getroffen zu haben, wird man hier unablässig zu neuen Experimenten getrieben, in der Hoffnung endlich doch noch die Zauberformel zu finden, welche den Bann löst, in dem das Ganze verstrickt zu sein scheint. Wir müssen daher, wollen wir uns nicht in die Abgründe der Conjekturen verlieren, von diesen zweifelhaften Sätzen gröfstentheils absehen und unsere Betrachtung vorzugsweise den erstgenannten drei Tonsätzen zuwenden, die in sich die Gewähr unverfälschter Fassung tragen.

Hier werden wir vor allem andern von einer Reinheit des Satzes überrascht, die wir einer so frühen Zeit kaum zugetraut hätten und die erst im Laufe des *nächsten* Jahrhunderts wesentlich gesteigert wurde. Octavenfortschreitungen kommen nirgend vor, eben so wenig Quinten in gerader Bewegung, wohl aber sprungweise in der Gegenbewegung,

wie sie im sechzehnten Jahrhundert häufig vorkommen, und auch heutzutage wohl zulässig sind, nämlich so:

Die aus der Stimmführung sich ergebende Harmonie, obgleich niemals die diatonischen Grenzen überschreitend, ist stets mannigfaltig und sogar volltönend, wenn man sich darüber hinwegsetzen kann, dass zu jener Zeit die Terz noch eine untergeordnete Bedeutung hatte und am häufigsten, namentlich zu Anfang und Ende eines Satzes ganz ausgelassen wurde. Die selbständige natürliche Stimmenführung kann sogar in unseren Tagen noch als musterhaft erscheinen, denn jede Stimme bildet zugleich eine eigene Melodie, die Unabhängigkeit derselben und nicht der mit den übrigen Stimmen augenblicklich erzeugte Wohlklang wurde in jener Zeit als die eigentliche Aufgabe des Künstlers angesehen, oder mit anderen Worten: man achtete nicht der harmonischen Leere und Härte, wenn nur der melodische Fluss gewahrt war. Hiermit ist zugleich die Tüchtigkeit des einfachen Contrapunktes ausgesprochen, in welchem alle diese Sätze geschrieben sind. Insbesondere ist hier die mannigfaltige rhythmische Gliederung der Gegenstimmen zu beachten, wodurch das Ganze in stetem Fluss erhalten wird; eben so bei den hier schon häufig vorkommenden Syncopen die regelmäſsige Auflösung der Dissonanzen. Kurz, die ganze Faktur macht auf uns den Eindruck, als müsste eine durch Jahrhunderte stetig entwickelte Kunstübung vorangegangen sein, bevor man zu einer solchen Sicherheit und Abrundung gelangen konnte, wie sie diese Sätze innerhalb der einmal gegebenen Grenzen aufweisen. Ganz besonders zeichnet sich in Bezug auf technische Vollendung der phrygische Tonsatz No. 15 aus, der auch zugleich der umfangreichste ist. Der Diskant bewegt sich mit einer Freiheit und Leichtigkeit, die auf eine geübte Meisterhand schlieſsen lassen; die Cadenzen sind so mannigfaltig und in ihren Harmonien so reizend ausgestattet, dass sie noch heute Eindruck machen müssen. Imponirt dieser Satz durch den verschwenderischen Ausbau des Diskantes, so zieht die edle Einfachheit und der besondere Wohlklang in No. 17 so wie die durchsichtige Klarheit in No. 18 nicht minder unsere Theilnahme auf sich. Ebenfalls nicht übel und mit No. 18 in seiner ganzen Anlage verwandt ist No. 40. Doch ist dieser

Satz nicht ganz frei von Quinten- und Octaven-Fortschreitungen; auch enthält er mehrere, indessen leicht zu berichtigende, Schreibfehler. Die drei übrigen Nummern sind zum Theil durch Schreibfehler sehr verunstaltet, so dass man über ihren ursprünglichen Werth nicht wohl urtheilen kann; nur soviel ergibt die Faktur im Allgemeinen, dass die Stimmenführung an Selbständigkeit der in den übrigen Nummern keineswegs nachsteht. In No. 6 sind Discantus und Tenor ganz rein, um so schlimmer sieht es aber mit dem Contratenor aus, der vielleicht eben so viel unrichtige als richtige Noten enthält. No. 16 hat im Tenor eine der schönsten dorischen Melodien des Liederbuches. Die beiden dazugehörigen mit Contratenor und Discantus bezeichneten Stimmen geben aber durchaus keine Harmonie, so dass wir die Entzifferung aufgeben mussten. Besser steht es mit No. 41. Dieses Lied enthält zwischen Diskant und Tenor einen für jene frühe Zeit aufserordentlich schönen zweistimmigen Satz, an dem man nichts vermisst. Der darunter stehende Contratenor passt aber nicht zu diesen beiden Stimmen, so dass wir glauben müssen, er ist nachträglich von einem der Musik Unkundigen hinzucomponirt. Ferner haben wir noch in No. 20 einen in jeder Beziehung elenden zweistimmigen Satz. Das Liederbuch enthält hiernach also fünf gute zwei- und dreistimmige Sätze, nämlich in No. 15, 17, 18, 40 und 41. Einen ziemlich guten, nicht ganz vollständigen in No. 6. Als ganz schlecht und corrumpirt müssen wir dagegen No. 16 und 20 bezeichnen. Wir kommen bei Besprechung der einzelnen Lieder noch ausführlich auf diese Sätze zurück.

Was die Würdigung dieser Compositionen nach ihrer kunsthistorischen Bedeutung betrifft, so fehlen uns leider auf dem Standpunkte der bisherigen Forschung die gleichzeitigen Kunsterzeugnisse des Auslandes, um daran ermessen zu können, wiefern Deutschland in seinen musikalischen Leistungen mit denselben gleichen Schritt hielt, ihnen vorangeeilt, oder hinter ihnen zurückgeblieben war. Nach unserer früheren Erörterung muss der Inhalt des im Jahre 1450 geschriebenen Locheimer Liederbuches durchschnittlich bereits fünfundzwanzig Jahre alt gewesen sein, bis er nach dem niederbaierischen Dörfchen gelangte, wir dürfen also annehmen, dass diese mehrstimmigen Sätze in dem Zeitraume von 1420 bis 1430 entstanden. Bei der Dürftigkeit der uns aus dem fünfzehnten Jahrhundert übrig gebliebenen Tonwerke könnten es einerseits nur die mehrstimmigen Sätze von Dufay und Binchois, andererseits die von Ockenheim sein, welche hier in Betracht kämen, die ersteren sind aber durch-

schnittlich um fünfundzwanzig Jahre älter, die letzteren umfünfundvierzig Jahre jünger und können also nach beiden Seiten kaum als gleichzeitige Anhaltspunkte dienen. Da übrigens die heut allgemein angenommenen Zeitbestimmungen niemals einer ernstlichen Kritik unterzogen wurden, so möchte es wohl der Mühe lohnen, darauf etwas näher einzugehen, namentlich wenn wir dabei die Aussicht haben, für die kunsthistorische Würdigung unserer deutschen Tonsätze einen schärfer begrenzten Standpunkt zu gewinnen.

Als Vorläufer der in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts blühenden überaus kunstreichen, ja bereits überkünstelten Schule Ockenheim's und seiner Zeitgenossen werden uns schon früh drei Männer genannt: Dunstable, Binchois und Dufay, welche für den einfachen Contrapunkt feste Regeln aufstellten und dadurch die Grundlage zu der späteren Kunst des Canons schufen. Diefs waren aber blose Namen, weder von den theoretischen Schriften noch von den musikalischen Compositionen dieser Männer war etwas aufgefunden worden, ja, man wusste nicht einmal, wo und wann sie gelebt hatten, ob sie blofse Theoretiker oder auch ausübende Musiker gewesen. Erst die neueste Zeit hat einige befriedigende Aufklärung gebracht. Baini theilt in seinem bekannten Werke über Palestrina mit, dass laut päbstlicher Kämmerei-Rechnungen ein gewisser Guillaume Du Fay vom Jahre 1380 bis 1432 in der dortigen Kapelle als Tenorist angestellt gewesen und dass das Archiv noch vier Messen von ihm aufbewahre. Kiesewetter war sofort bemüht, sich diese wichtigen Documente zu verschaffen, aus denen dann hervorging, dass der Verfasser bereits eine hohe Stufe der Meisterschaft erreicht hatte. Sein Satz war schon durchaus rein, die Stimmenführung fliefsend und der einfache Contrapunkt so gewandt, dass er in dieser Art nicht wohl besser gedacht werden konnte. Kiesewetter nahm nun an, dass Du Fay ums Jahr 1380 bis 1400 in der vollen Manneskraft die noch vorhandenen Compositionen schrieb und 1432 hochbetagt starb. Dieser Ansicht tritt auch Fétis in dem soeben erschienenen dritten Bande seiner Biographie universelle (2. Ausg.) bei, was um so mehr befremdet, als dieser Gelehrte sonst sehr vorsichtig ist, wenn es sich um eine Behauptung Kiesewetter's handelt und vollends um eine Behauptung, die mit den Aeufserungen mehrerer Schriftsteller des 15ten Jahrhunderts in so schreiendem Widerspruche steht. Von diesen Aeufserungen ausgehend, sind wir zu der Ueberzeugung gelangt, dass der päbstliche Tenorsänger Wilhelm Dufay und der burgundische Componist und Schriftsteller gleichen Namens

zwei ganz verschiedene Personen sein müssen, die etwa ein halbes Jahrhundert von einander trennt, und hoffen, diese Behauptung bis zur unumstöfslichen Evidenz zu stützen.

Die älteste Quelle, welche auf Du Fay den Componisten hinweist, ist der französische Dichter *Martin le Franc*. In seiner die Jahre 1436 bis 1439 besprechenden gröfseren Dichtung »Le Champion des Dames« kommt folgende höchst wichtige Stelle vor:

Tapissier, Carmen, Cesaris
N'a pas long-temps si bien chantèrent
Qu'ilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les fréquentèrent;
Mais onques jour ne deschantèrent,
En melodie de tels chois,
(Ce m'ont dit ceulx qui les chantèrent)
Que *Guillaume Dufay* et *Binchois*,
Car ilz ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique,
En fainte, en pause et en muance,
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuy *Dunstable*;
Pour quoy merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable.

Aus einer anderen Stelle dieses Gedichtes erhellt sogar dass Martin le Franc ums Jahr 1437 unsern Dufay am burgundischen Hofe selbst gesehen hat; doch unmöglich denselben Dufay welcher fünf Jahre vorher zu Rom begraben worden war?!

Die zweite Erwähnung Dufay's finden wir bei Tinctoris in der an Ockenheim gerichteten Dedikation seines im Jahre 1476 geschriebenen »Liber de arte contrapuncti«. Er sagt daselbst:

Neque, quod satis admirari, quippiam compositum, nisi citra annos quadraginta, extat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur. Hac vero tempestate, ut praeteream innumeros concentores pronunciantes, nescio an virtute cujusdam caelestis influxus an vehementia assiduae exercitationis infiniti florent compositores, ut Joannes Okeghem, Joan-

Und es gibt, worüber man sich wundern muss, durchaus keine Composition, als aus den letzten vierzig Jahren, welche von den Kennern als hörenswerth befunden würde. Zu dieser Zeit aber, um unzählige Sänger zu übergehen, blüht, ich weifs nicht, ob durch die Gewalt einer göttlichen Eingebung oder durch die Kraft anhaltender Uebung, eine endlose Reihe von Componisten, wie Johannes Ockenheim, Johannes Regis,

nes Regis, Antonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos, Joannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay, se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur.

Antonius Büsnois, Firminus Caron, Wilhelm Faugues; und diese rühmen sich einen Johannes Dunstable, einen Egidius Binchois und einen Wilhelm Dufay, welche in der neuesten Zeit gestorben sind, *als Lehrer in dieser göttlichen Kunst gehabt zu haben.*

Tinctoris behauptet also im Angesichte eines Schülers Dufay's, dass erst seit 40 Jahren von den ganz kürzlich (novissimis temporibus) verstorbenen Meistern Dunstable, Binchois und Dufay kunstmässige Compositionen geliefert worden seien; er stimmt in der Jahresangabe (1436) wo nach Martin le Franc die nouvelle pratique entstand, haarscharf mit diesem überein und nennt auch wie dieser Dunstable als den älteren zuerst. Um die Gewichtigkeit des Zeugnisses von Tinctoris in seiner ganzen Bedeutung zu ermessen, wollen wir hier noch beifügen, was ein berühmter Zeitgenosse, der gelehrte Joannes Trithemius in seinem Catalogus illustrium virorum über ihn sagt: Joannes Tinctoris, patria Brabantinus, ex civitate Nivellensi oriundus et in Ecclesia ejusdem urbis canonicus, doctor utriusque juris, Regis Ferdinandi Neapolitani quondam Archicapellanus et Cantor, vir undecunque doctissimus, maximus Mathematicus, summus musicus ingenio subtilis, eloquio disertus, multa scripsit et scribit praeclara opuscula, quibus se et praesentibus utilem et posteris memorabilem reddit etc. *). Wenn es demnach ein entscheidendes Zeugniss in der Welt gibt, so muss es das des Tinctoris sein, namentlich in einer Sache, die niemand besser als er wissen konnte. Dass ein durch Schärfe und Bestimmtheit des Ausdruckes so hervorragender Schriftsteller wie Tinctoris den vor vier und vierzig Jahren verstorbenen Dufay nicht als novissimis temporibus functum bezeichnen konnte, liegt vollends auf der Hand. Nichts desto weniger sucht Kiesewetter durch allerlei nichtige Einwände sein Zeugniss zu entkräften **). Was sollen wir aber vollends zu Fétis sa-

---

*) Der ganze Artikel des *Trithemius* über Joannes Tinctoris ist mit hinzugefügter deutscher Uebersetzung abgedruckt in Heinrich Bellermann's Ausgabe des Diffinitoriums, Jahrbücher I, pag. 57.

**) So zeiht er ihn unter anderm des Irrthums, dass er den Niederländer Dufay als Franzosen bezeichnet habe. Der vlämisch sprechende Brabanter Tinctoris nannte gewiss den französisch sprechenden Burgunder Dufay einen Franzosen nur in demselben Sinne, in welchem wir heute noch den deutsch redenden Elsässer einen Deutschen nennen.

gen, der in seinem Mémoire sur les mérites des Neerlandais dans la musique pag. 13 in Bezug auf die oben mitgetheilte Stelle des Tinctoris schreibt: le témoignage de Tinctoris est irrécusable sur ce point und in seiner Biographie universelle Art. Dufay von eben derselben Stelle, als ihm dieses Zeugniss nicht mehr passte, ohne weiteres behauptet. Tinctoris était en erreur!

Was Tinctoris im Angesichte Ockenheim's mittheilt, dasselbe wiederholt er in seinem Proportionale musices mit folgenden womöglich noch bestimmteren Worten:

Cujus (scil. contrapuncti) ut ita dicam novae artis fons et origo apud Anglos, quorum caput Dunstaple exstitit fuisse perhibetur. Et huic contemporanei fuerunt in Gallia *Dufai* et Binchois, quibus immediate successerunt moderni: Okenheim, Busnois &c.

Der Ursprung und, so zu sagen, die Quelle dieser neuen Kunst (nämlich des Contrapunktes) soll bei den Engländern zu suchen sein, deren Haupt Dunstable war. Zeitgenossen desselben waren in Frankreich Dufay *und Binchois, welchen unmittelbar die modernen Musiker, Ockenheim, Busnois u. A. folgten.*

Nennt man das etwa eine *unmittelbare* Nachfolge, wenn die Blüte Dufay's in den Zeitraum von 1380 bis 1400 fallen soll, und die Blüte Ockenheim's erst 1470 beginnt?

Das dritte gleichzeitige Zeugniss liefert uns der im Jahre 1490 geschriebene musikalische Traktat des Adam von Fulda*). Wir lesen daselbst im siebenten Capitel des ersten Buches: Et circa meam aetatem doctissimi Wilhelmus Dufay ac Antonius de Busna, quorum etc. Adam von Fulda nennt also Dufay »gewissermaſsen seinen Zeitgenossen« und stellt ihn mit Antonius Busnois zusammen, den Tinctoris unter den Schü-

---

*) Den Hymnologen zur Notiz, dass dieser Adam von Fulda keineswegs, wie Fétis und so viele Andere meinen, Verfasser der geistlichen Umdichtung des weltlichen Liedes »Ach hilf mich Leid und sehnlich Klag« ist, welches zuerst im Liederbuche bei Arnt von Aich (um 1519) erschien, 1528 in das Zwickauer Enchiridion aufgenommen wurde und von da an bis zum Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts in allen lutherischen Gesangbüchern vorkommt. Der Verfasser dieser Umdichtung ist vielmehr Adam Kraft aus Fulda, welcher, 1493 geboren, 1512 in Erfurt studierte, unter dem gräcisirten Namen Crato an den Arbeiten der Reformatoren Theil nahm und 1558 als Professor zu Marburg starb. Die kürzlich veröffentlichte Schrift: »Von der Musika und den Meistersängern« des Cyriacus Spangenberg setzt dieſs auſser Zweifel. Dagegen könnte die im Jahre 1512 erschienene dogmatische Dichtung über die Dreifaltigkeit von unserem musikalischen Theoretiker herrühren. Vergl. Ranke, Marburger Gesangbuch.

lern von Dunstable, Binchois und Dufay nannte. Es geht hieraus hervor, dass Dufay noch nicht lange gestorben sein konnte, als Adam von Fulda schrieb, dass er vielmehr zu der Zeit, als die zweite Schule schon in voller Blüte stand, noch wirksam war und also erst nach dem Jahre 1470 starb. Keineswegs hätte Adam den schon im Jahre 1432 verstorbenen Dufay im Jahre 1490 mit circa meam aetatem bezeichnen können, so wenig als wir heute Wieland oder Haydn unsere Zeitgenossen nennen.

Nicht allein bei le Franc und Tinctoris, sondern auch bei den Schriftstellern des sechzehnten Jahrhunderts z. B. Sebald Heyden in der Vorrede zu seiner Ars canendi, in den Praeceptiones des Abt Nucius u. s. w. werden Dunstable, Binchois und Dufay stets in einer Gruppe als Zeitgenossen genannt und Dunstable als der ältere und erste Vertreter der nouvelle pratique ausgezeichnet. Eine Feststellung des Zeitalters von Dunstable und Binchois muss demnach auch für das Zeitalter Dufay's maſsgebend werden. Dunstable starb laut der Inschrift auf seinem Grabmale in der Stephanskirche zu Walbrook im Jahre 1458 (vergl. Weaver, Funeral monuments, pag. 587). Binchois, welcher Kapellmeister bei Philipp dem Guten war, wird in der Liste der Hofbeamten vom Jahre 1465 nicht mehr mit aufgeführt; er muss also das Jahr zuvor gestorben sein. Demnach hätte der im Jahre 1476 schreibende Tinctoris mit gutem Vorbedachte unter den Verstorbenen Dunstable als den frühesten zuerst genannt, dem er dann Binchois folgen lieſs und das novissimis temporibus würde sich namentlich auf den Letztgenannten, auf Dufay beziehen, welcher, wenn wir die Worte Tinctoris in ihrer vollen Bedeutung nehmen, etwa ums Jahr 1474 gestorben sein muss. Damit stimmt denn auch das Zeugniss Adam's von Fulda, welcher Dufay noch gewissermaſsen als Zeitgenossen betrachtet und ihn mit Männern der zweiten Periode zusammenstellt.

Haben wir aus den übereinstimmenden Zeugnissen der Alten nachgewiesen, dass Dufay als Nachfolger Dunstable's unmöglich dem vierzehnten Jahrhunderte angehören konnte, so wollen wir nun auch noch die Anachronismen berühren, die sich nothwendig ergeben müssen, wenn wir mit Kiesewetter und Fétis die hauptsächlichste Wirksamkeit Dufay's in den Zeitraum von 1380 bis 1400 verlegen.

Die sämmtlichen Compositionen Dufay's sind mit offenen Notenköpfen geschrieben, welche im fünfzehnten Jahrhundert allgemein gebräuchlich waren. Jeder Vernünftige würde also schon aus der Schrift ge-

schlossen haben, dass Dufay einer späteren Epoche angehören müsste. Nicht so Kiesewetter; er hatte vielmehr nichts eiligeres zu thun, als Dufay aus eigener Machtvollkommenheit zum Erfinder dieser offenen Notenschrift zu erheben, wie er auch das Tonsystem um volle zwei Octaven bereichert haben soll.

Wenn Dufay's künstlerische Thätigkeit hauptsächlich in den Zeitraum von 1380 bis 1400 fällt, wie kommt es denn, dass vor dem Jahre 1439 niemand seines Namens erwähnte und kein Codex vor dem Jahre 1450 etwas von seinen Compositionen enthält? Die vaticanische Handschrift, welche Stücke von Dufay, Binchois und Dunstable aufbewahrt, ist vom Jahre 1452, die Handschrift auf der königlichen Bibliothek in Brüssel, welche aus der Kapelle der Herzöge von Burgund stammt, vom Jahre 1455, die Handschrift zu Cambrai hat keine Jahreszahl. Herr von Coussemaker setzt sie blos deshalb, weil sie Compositionen von Dufay enthält in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, aber gerade aus diesem Grunde muss sie um mindestens fünfzig Jahre später angenommen werden.

Nach dem übereinstimmenden Zeugnisse der alten Schriftsteller war Dunstable der Vorläufer Dufay's, er muss also wenigstens um zehn Jahre älter gewesen sein als der im Jahre 1350 geborene Dufay und bei seinem im Jahre 1458 sicher nachgewiesenen Tode das respektable Alter von 118 Jahren erreicht haben. Auch Ockenheim müsste ein solches patriarchalisches Alter erreicht haben, obgleich die zahlreichen im Jahre 1515 auf seinen Tod gedichteten Nänien mit keiner Sylbe dieses bemerkenswerthen Umstandes gedenken. Man hatte früher ganz richtig 1440 als sein Geburtsjahr angenommen; nachdem man aber entdeckt hatte, dass sein Lehrer Dufay bereits im Jahre 1432 gestorben war, blieb nichts anderes übrig, als die Geburt Ockenheim's ins Jahr 1420 zurückzurücken, so dass er also etwa 95 Jahre alt geworden wäre. Was ist jedoch damit gewonnen? — Will man uns etwa glauben machen, man habe zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts ein zehnjähriges Kind von Bavay nach Rom geschickt, um die damals schwierigste aller Disciplinen, den Contrapunkt, zu studieren? Und wenn auch, womit will man denn den Zeitraum von 1432 bis 1470 ausfüllen, wo Ockenheim erst anfing, einige Berühmtheit zu erlangen.

Nach Tinctoris Zeugnisse folgte ja die zweite Schule ganz unmittelbar auf die erste und hier gähnt uns eine Kluft von vierzig Jahren entgegen.

Solcher Unwahrscheinlichkeiten und Anachronismen könnten wir noch gar manche nachweisen, wenn wir nicht annehmen dürften, dass der Leser längst unsere Ueberzeugung theilt, die nämlich, dass die Annahme, Dufay gehöre dem vierzehnten Jahrhunderte an, mit den einstimmigen Zeugnissen der gelehrtesten Zeitgenossen und dem übrigen Entwickelungsgange der Tonkunst durchaus nicht zu vereinen ist, während alle diese Anachronismen sich sofort heben, wenn wir mit le Franc und Tinctoris die Wirksamkeit Dufay's erst vom Jahre 1436 an datiren. Das entgegenstehende ganz vereinzelte Zeugniss Baini's deutet keineswegs darauf hin, dass der päbstliche Dufay zugleich der burgundische Contrapunktist Dufay ist; wir müssen vielmehr annehmen, dass es zwei Musiker gleichen Namens waren, die hier mit einander verwechselt, oder vielmehr, die in eine Person verschmolzen wurden. Letztere Annahme ist glaubwürdiger als sie vielleicht im ersten Augenblicke erscheint. Während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts waren Familiennamen bei den Bürgerlichen überaus selten; man behalf sich fast immer mit dem Namen des Geburtsortes, des Gewerbes oder sogar mit Spitznamen. So nennt sich Dunstable nach einem gleichnamigen Dorfe in Schottland, Binchois nach dem Städtchen Binche im Hennegau; wie viel mehr müssen wir eine ähnliche Ableitung bei den Namen Dufay annehmen, da Fay als Ortsname zweimal im Hennegau vorkommt, das eine mal als Name eines Schlosses nebst Herrschaft, das andere mal als Name einer Stadt. Aus diesem Grunde musste der Ortsname Fay auch als Familienname verhältnissmäfsig häufiger als jeder andere gewesen sein.

Wir wollen demnach annehmen, dass der ältere Dufay ums Jahr 1350 vielleicht in der Stadt Fay geboren wurde. Er bildete sich zum Sänger aus, kam schon früh nach Avignon und wurde daselbst im Jahre 1375 oder 1376 in die päbstliche Kapelle aufgenommen. Ein früheres Datum dürfen wir nicht voraussetzen, weil die Statuten zur Aufnahme ein Alter von fünf und zwanzig Jahren bedingen. Als im Jahre 1377 der päbstliche Stuhl wieder von Avignon nach Rom zurückversetzt wurde, begleitete Dufay nebst den übrigen von Baini namhaft gemachten französischen Sängern den Pabst nach der früheren Residenz. In den Kämmereitabellen wird er erst im Jahre 1380 mit aufgeführt, weil wahrscheinlich auch jetzt erst für den neuen Hofhalt neue Register angelegt worden waren. Er bekleidete seinen Posten ununterbrochen bis zu seinem im Jahre 1432 erfolgten Tode. Wahrscheinlich hat er eben so

wenig wie seine übrigen von Baini genannten Collegen jemals eine Note geschrieben.

Der jüngere Dufay, welcher vielleicht den Ortsnamen schon von seinen Vorfahren erbte, wurde zwischen den Jahren 1400 bis 1405 in Chinay geboren, wo er eine gelehrte Bildung empfing und seine musikalischen Studien machte, vielleicht auch später sich noch längere Zeit daselbst aufhielt. Im Jahre 1436 fing er an als Contrapunktist berühmt zu werden und fand auch um diese Zeit Anstellung am burgundischen Hofe. Ihn durch eine besondere Bezeichnung von seinem vorangegangenen Namensgenossen zu unterscheiden, fiel Niemandem ein, weil der ältere Dufay bereits gestorben und seit länger als sechzig Jahren im Vaterlande ganz und gar verschollen war. In den nächsten zehn Jahren (1440 bis 1450) scheinen die theoretischen Schriften des jüngern Dufay entstanden zu sein, denen er vorzugsweise seinen Ruhm verdankte, wie ihn denn auch Hermann Finck blos als Theoretiker kennt; ja er muss sogar in dieser Beziehung, nach dem Zeugnisse Adam's von Fulda, seine Collegen Dunstable und Binchois weit überstrahlt haben. Seine Schüler, Ockenheim an der Spitze, bildete er hauptsächlich zwischen den Jahren 1455 bis 1465; und erst, nachdem diese selbst bereits berühmt geworden und eine neue Epoche begründet hatten, starb er ums Jahr 1474 in seinem Vaterlande.

Wir haben uns bei dieser Untersuchung keineswegs deshalb so lange aufgehalten, weil wir Dufay's Leistungen einen ungewöhnlichen Werth beilegen, sondern weil damit eine Frage von der höchsten kunsthistorischen Bedeutung zusammenhängt, die Frage nämlich, ob der Contrapunkt, wie bisher allgemein behauptet worden, wirklich in den Niederlanden erfunden wurde oder nicht. Fällt Dufay's hauptsächlichste Wirksamkeit in den Zeitraum von 1380 bis 1400, dann muss diese Frage entschieden zu Gunsten der Niederländer bejaht werden, fällt sie jedoch nach den Resultaten unserer Erörterung erst in den Zeitraum von 1440 bis 1460, dann muss sie auf Grund der mehrstimmigen Sätze des Locheimer Liederbuches eben so entschieden verneint werden. Wir haben bereits nachgewiesen, dass die ältesten deutschen Melodiensammlungen schon die unverkennbarsten Spuren gleichzeitiger contrapunktischer Behandlung an sich tragen und ebenso, dass einige der contrapunktirten Stücke unseres Liederbuches bis in die beiden ersten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts zurückreichen. Ferner haben wir darauf hinzuweisen, dass es gewiss langer Jahre bedurfte, bis mehrstimmige Sätze der verschieden-

sten Componisten den Weg bis zu dem abgelegenen niederbairischen Dorfe fanden und haben deshalb als Zeit der Entstehung die Jahre 1420 bis 1430 angenommen. Eine solche Erwägung kann bei den Werken Dufay's nicht Platz greifen; der Kapellsaal der Herzöge von Burgund, das städtische Archiv zu Cambray als Aufbewahrungsorte derselben weisen darauf hin, dass sie unmittelbar nach ihrer Abfassung von dem Autor selbst hier niedergelegt wurden, und demnach das Datum der Handschrift zugleich das Jahr bezeichnet, in welchem das Werk entstand. Die uns erhaltenen Tonsätze Dufay's wären also um 25 bis 30 Jahre jünger als die des Locheimer Liederbuches. Aber auch, wenn wir von dieser Erwägung ganz und gar absehen, wenn wir das Unwahrscheinlichste annehmen, dass die Sätze unseres Liederbuches aus den Händen der Verfasser unmittelbar nach Locheim wanderten, selbst dann behaupten sie um einige Jahre die Priorität vor den Dufay'schen. Von einem Einflusse, den die Dufay'sche Schule auf dieselben geübt hätte, kann vollends die Rede nicht sein, denn wie langer Zeit es damals bedurfte, bis eine neue Lehre in fremde Länder drang und auf die bisherige Kunstübung wesentlichen Einfluss gewann, diefs sehen wir am besten bei Adam von Fulda, der erst im Jahre 1490 dahin gelangte, das wahrscheinlich schon vierzig Jahre früher aufgestellte Lehrsystem Dufay's nach Deutschland zu verpflanzen, als bereits Männer wie Isaac*) und Finck die deutsche Kunst im Auslande zu hoher Geltung gebracht hatten.

Obgleich sämmtliche historische Zeugnisse unsere Behauptung stützen und die entgegengesetzte Ansicht Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche aller Art im Gefolge hat, so könnten wir doch nur die Ehre eines halben Sieges beanspruchen, wenn nicht zugleich der wirkliche Thatbestand d. h. der Inhalt der musikalischen Dokumente jener Zeit mit unsern Angaben in vollem Einklange stände. Um die Vergleichung möglichst zu präcisiren, wählen wir aus Dufay's Arbeiten einen Satz, welcher in der Form den

*) Auch unserem Heinrich Isaac ist von den Belgomanen arg mitgespielt worden. Kiesewetter gedenkt seines Namens niemals, ohne beizufügen »des Schülers von Josquin de Près«, gleichsam als fürchte er, der Schüler möchte ihm unter den Händen entschlüpfen. Isaac ist mindestens gleichen Alters mit Ockenheim, und starb sogar einige Jahre vor Letzterem. Er stand 1475 als Kapellmeister am Hofe des Lorenzo Magnifico bereits im Zenith seines Ruhmes, während erst einige Jahre später Josquin de Près als namenloser Sänger in der päbstlichen Kapelle Unterkommen fand. Man könnte demnach mit ungleich gröfserer Wahrscheinlichkeit behaupten, dass umgekehrt Josquin de Près bei Isaac in die Schule gegangen sei.

Stücken unseres Liederbuches durchaus entspricht, nämlich ein dreistimmig contrapunktirtes Lied, welches sich in Kiesewetter's »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges« unter No. 15 befindet. Zur weitern Vergleichung mögen auch der darauf unter No. 16 folgende Satz von Binchois, so wie die in der Revue musicale von Fétis mitgetheilten Stücke aus derselben Schule dienen.

Je prens congié de vos amours.

Absichtlich liefs ich diesen Tonsatz hier vollständig abdrucken, um eine genaue Vergleichung mit den besonders ausgezeichneten Sätzen unseres Liederbuches No. 15, 17 und 40 möglichst nahe zu legen. Welcher ungeheure Abstand zwischen Dufay und den deutschen Meistern! Hier die reizendste, eben so kunstreiche wie natürliche Stimmenführung vereint mit dem höchsten Wohllaute, dort Alles gezwungen, trocken und steif. Zwar hat sich der Niederländer ängstlich vor offenbaren Fehlern gehütet, aber wie hölzern ist Alles, wie sprungweise die Stimmenführung und wie schlecht klingt es trotz aller Correktheit! Und dieses ist noch lange nicht das Unbedeutendste unter Dufay's Compositionen. Selbst der niederländische Satz in unserem Liederbuche (No. 18), obgleich den deutschen Arbeiten weit nachstehend, überragt doch den Dufay'schen bei Weitem. Wir werden dadurch auf eine eigenthümliche Wahrnehmung geleitet, welche die Behauptung eines alten Schriftstellers durchaus bestätigt, obgleich sie bisher fast allgemein beanstandet wurde. Hermann Finck führt nämlich Dufay unter den Theoretikern auf, indem er ihn gleichzeitig von den Componisten ausschliefst und in der That finden wir hier den berühmten Theoretiker weit unter den Componisten seiner Zeit und Heimath. Es scheint demnach schon damals dasselbe Verhältniss zwischen Theorie und Praxis bestanden zu haben, wie noch heute und Finck distinguirte eben so richtig wie wir, wenn wir die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts Kirnberger, Marpurg und Albrechtsberger nicht zu den Componisten zählen, obgleich sie sich auch nach dieser Seite ver-

suchten. Kiesewetter hat also hier das Richtige getroffen, wenn er Dufay zum Koryphäen einer Kunstepoche machte, da er fast durchgängig die Periode mit den Namen von Schulmeistern behängte.

Mit diesem Resultate würde allerdings die Behauptung Adam's von Fulda anscheinend im Widerspruche stehen, dass erst Dufay den richtigen Gebrauch der Dissonanzen erfunden, zuerst das Kreuzen der Stimmen vermieden habe u. dergl. Aehnlich haben die Kunsthistoriker schon unzähliche male geirrt, wir wissen aber heute ganz genau, was von dergleichen zu halten ist. Von jeher war man geneigt, demjenigen, welcher eine neue künstlerische Errungenschaft zuerst theoretisch vortrug, auch die Erfindung selbst zuzuschreiben; die Erfahrung hat jedoch gelehrt, dass der Theoretiker noch niemals etwas erfand, sondern immer nur dogmatisch zu begründen suchte, was der ausübende Künstler schon vorher geschaffen hatte, dass er also in Garben band, was der voranschreitende Schnitter bereits gemäht hatte. Der vorliegende Fall liefert einen neuen Beleg zu diesem Erfahrungssatze. Die mehrstimmigen Lieder unserer Handschrift zeigen unwidersprechlich, dass man in Deutschland die Dissonanzen schon ganz richtig einzuleiten und aufzulösen verstand, bevor noch die Lehren Dufay's zu uns gedrungen sein konnten. (Man beachte z. B. die meisterhafte Auflösung gleich in den ersten Takten von No. 15.)

Sehen wir vollends von der Faktur des Dufay'schen Satzes ab, fragen wir nach dem höheren musikalischen Gehalte der Composition, so werden wir den Niederländer namentlich hier unendlich tief unter den Deutschen finden. Von der hohen künstlerischen Vollendung altdeutscher Melodien haben wir bereits gesprochen; stellen wir ihnen die Melodien Dufay's und seiner Zeitgenossen gegenüber, so werden wir es kaum begreifen, wie es möglich war, neben den deutschen Vorbildern so durchaus Mangelhaftes, ja sogar Formloses hinzustellen. Dufay scheint von dem Wesen der Melodie noch gar keinen Begriff gehabt zu haben, so dass uns selbst die Entscheidung schwer fällt, welche unter den drei Stimmen als die melodieführende eigentlich zu betrachten ist.

Und hier wären wir denn bei dem wesentlichen Scheidepunkte zwischen altdeutscher und niederländischer Kunst angelangt. Die deutsche Melodie suchte von jeher die Stimmung des Gedichts zum Ausdrucke zu bringen und durch charakteristischen Wohllaut zu steigern, der Niederländer dagegen weiss weder von Stimmung noch von Wohllaut etwas; ihm ist Melodie nichts anderes, als eine weitere contrapunktirte Stimme, welche die übrigen ergänzt; statt Melodie singt er Contrapunkt. Der

obige Satz, worin alle Stimmen so gleichmäfsig construirt sind, dass sich die Melodie durchaus nicht abhebt, beweist diefs unwidersprechlich, und dieses Streben, die melodieführende Stimme in eine contrapunktirte umzuwandeln, hatte einen so bedeutenden Einfluss auf die ganze folgende Kunstübung, dass von nun an die volksthümliche Melodiegestaltung ganz verschwindet und die contrapunktirte an ihre Stelle tritt. Für die Kunstentfaltung an und für sich wäre diefs gerade kein Unheil gewesen, aber um so unheilvoller gestaltete sich dieser Einfluss, wenn ältere, also rein volksthümliche Melodien dieser Behandlung unterworfen wurden. Damit sich der Eintritt der antwortenden Stimmen um so stärker abhebe, musste die leichte Auftaktnote, wie wir ihr in unserem Liederbuche noch allenthalben begegnen, in eine schwere lange Note umgewandelt werden. Da sich der ungerade Takt für die contrapunktische Behandlung nicht so günstig erwies, wie der gerade, mussten die beinah ohne Ausnahme im ungeraden Takte stehenden alten Volksweisen in den entgegengesetzten geraden Takt umgewandelt werden. Um endlich die der Volksweise fehlenden, aber der contrapunktischen Behandlung unumgänglich nöthigen Syncopen zu gewinnen, musste die bereits verschrobene Rhythmik vollends aus ihren letzten Fugen gerissen werden, so dass Winterfeld, völlig aufser Stande, diese unnatürliche Formlosigkeit zu erklären, sich genöthigt sah, den rhythmischen Wechsel vierhundert Jahre nachträglich zu erfinden. Gehen wir jetzt den alten Volksweisen nach, um uns an den primitiven Naturlauten und der naiven Grazie ursprünglicher Rhythmik zu erfrischen, so stofsen wir auf contrapunktische Floskeln und auf die naturwidrigsten grillenhaftesten rhythmischen Verzerrungen, dass wir alsbald zu der Ueberzeugung gelangen, gerade die Rückseite, das Zerrbild von Volksgesang vor uns zu haben. Diesen völligen Verlust unserer alten Volksweisen haben wir lediglich den Einflüssen des niederländischen Contrapunktes zuzuschreiben.

Kehren wir nun zu dem Satze von Dufay zurück. So wenig wir im Stande sind, darin eine herrschende Melodie zu erkennen, eben so wenig finden wir in der Composition selbst auch nur eine Spur von charakteristischer Stimmung. Wie dagegen die musikalische Durchdringung der Texte schon von der frühesten Zeit an ein Hauptmoment in den künstlerischen Bestrebungen der Deutschen bildet, haben wir an den Melodien bereits nachgewiesen. Aber die charakteristische Ausgestaltung derselben genügte ihnen noch nicht; sie nahmen das ganze ihnen erreichbare Kunstmaterial in Anspruch, um den beabsichtigten Ausdruck theils

zu verstärken, theils nach allen Seiten hin einheitlich zu entfalten. Die wenigen ganz rein gehaltenen Sätze unseres Liederbuches liefern hierfür genügende Belege. So sind die dreistimmigen Liedersätze Dufay's und seiner Landsleute fast ohne Ausnahme für eine Sopran- und zwei Altstimmen gesetzt, wogegen der Deutsche die verschiedenen Stimmgattungen gleich dem Maler die Farben auf der Palette gebraucht, indem er die Zusammenstellung davon abhängig macht, ob er scharfer Lichter oder tiefer Schatten bedarf. Demgemäſs findet sich bei jedem unserer mehrstimmigen Lieder immer wieder eine andere Mischung der Stimmgattungen. Das auffallendste Beispiel liefert uns das Lied »Des Klaffers Neiden« (No. 15). Um dem Kummer über die verfolgenden Verläumder nach allen Seiten hin Ausdruck zu verleihen, wählt der Künstler die tiefsten Stimmgattungen, eine Alt- und zwei Bassstimmen, und lässt die düsterste aller Tonarten — das Phrygische — erklingen. Hier wirken also Tonlage und Tonart als Kunstmittel, um den Charakter des Ganzen einheitlich zu gestalten. Auch in dem Liede »Der Wald hat sich entlaubet« zeigt sich unverkennbar das Streben, sowohl durch die Tonart wie auch durch den von Takt zu Takt in Syncopen zögernd folgenden Diskant den Ausdruck stiller Wehmuth zur Geltung zu bringen.

Wir haben bereits darauf hingedeutet, dass das vierzehnte Jahrhundert Deutschlands goldene Aera in Bezug auf volksthümliche Melodiebildung war. Nicht vereinzelt und bruchstücklich, sondern in glänzenden Reihen der köstlichsten Weisen, die durch reizende Form und natürlichen Ausdruck dem Besten gleichkommen, was unsere trefflichsten Meister jemals schufen, an Ursprünglichkeit aber Alles weit überstrahlen und an monumentaler Bedeutung den Wunderbauten desselben Jahrhunderts ebenbürtig zur Seite stehen. Nicht dem römischen Kirchengesange entflossen, wie bisher behauptet worden, sondern gegen diesen einen diametralen Gegensatz bildend, haben sie ihre alleinige Begründung in der Gemüthswelt des deutschen Volkslebens und bilden noch heute, gleichviel ob bewusst oder unbewusst, den tiefinnersten Kern aller nationalen Kunstentfaltung. Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts fing der reiche melodische Born bereits zu versiegen an. Schematismus und Verkünstelung trübten bereits den schwindenden Quell; um so ungetheilter wandte man sich jetzt dem Ausbaue des speculativen Theiles der musikalischen Kunst, dem harmonischen zu, der gleichfalls, wie aus der melodischen Gestaltung hervorgeht, in der ursprünglichen Disposition des germanischen Geistes lag, die jedoch zu jener Epoche mehr in gleichzeitiger Melodik

als in concreter Harmonie zum Ausdruck gelangte. Obgleich die contrapunktischen Bestrebungen bis ins elfte Jahrhundert zurückreichen, müssen wir doch annehmen, dass einigermafsen nennenswerthe Resultate erst seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gewonnen wurden, nachdem die Melodik ihren letzten Ausbau erhalten hatte. Jedenfalls musste eine Jahrhundert lange Kunstübung vorausgegangen sein, bevor man zu der Sicherheit und Leichtigkeit gelangte, womit der Contrapunkt in den dreistimmigen Sätzen unseres Liederbuches bereits gehandhabt wird. Noch ungleich bedeutender muss der Aufschwung gewesen sein, den die Kunst in dem Zeitraume von 1430 bis 1470 nahm, wo Männer wie Isaac und Finck in der Technik schon das Höchste leisteten und dreifsig Jahre später nur durch die Genialität eines Mahu und die Grazie eines Ducis*) überboten werden konnten.

Ganz anders stellt sich uns der Verlauf der Kunstentfaltung in den Niederlanden dar. Hier entkeimte sie keineswegs dem Volksgesange, denn wenn derselbe auch während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts daselbst blühte, so doch nur als acclimatisirte Pflanze; das wichtige Antwerpner Liederbuch vom Jahre 1544 gibt uns hiervon unwiderlegliche Beweise. Sämmtliche Stücke darin, welche als »een oudt liedeken« bezeichnet sind, kennen keinen einzigen niederländischen Fluss, sondern nur den Rhein, eben so kennen diese Lieder keinen Wein, als den »coulen« d. h. den rheinischen, wie denn auch fast nur rheinische Städte, wie Köln, Andernach, Coblenz u. s. w. darin genannt werden. Die dortigen Anfänge des Contrapunktes beim Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts sind demnach weder dem eigenen Volksgesange entflossen, noch konnten sie sich auf irgend sonstige nationale Grundlagen stützen, wie denn auch die ganze Kunstübung schon in der frühesten Zeit einen durch und durch gelehrten Anstrich hat.

---

*) Gleichfalls ein Opfer der Belgomanie! Obgleich Hermann Finck diesen Künstler ausdrücklich unter den bedeutendsten deutschen Contrapunktisten des fünfzehnten Jahrhunderts aufführt, der seinen bleibenden Wohnsitz in Ulm hatte, neben kirchlicher Musik nur deutsche Gesänge componirte, die auch nur in Deutschland verlegt sind, wagt es Fétis dennoch, ihn zum Niederländer umzustempeln. Fétis zu Folge war Ducis in Brügge geboren, bekleidete daselbst eine der höchsten Ehrenstellen, wurde im Jahre 1515 an den englischen Hof berufen. Bei Heinrich dem Achten aber in Ungnade gefallen, verschwand er plötzlich aus England, um eben so plötzlich in Ulm als Knabenschulmeister wieder aufzutauchen. Diese romanhafte Darstellung klingt so wahrscheinlich, als wäre sie von Eugen Sue oder Alexandre Dumas, den grofsen Landsleuten des Herrn Fétis, verfasst.

Nach dem Grundsatze cessante causa cessat effectus ist es also nicht möglich, dass der Contrapunkt in den Niederlanden seinen Ursprung nahm, weil daselbst das zu contrapunktirende Object, die Melodie, fehlte; wir mussten vielmehr annehmen, dass in Folge der innigen Beziehungen, welche sich seit der Schlacht von Worringen zwischen Köln und Brabant knüpften, mit den Volksliedern auch die contrapunktirten Weisen derselben aus Deutschland nach Belgien eingeführt wurden.

Der verständige, auf das Reale gerichtete Sinn der Niederländer fand an dem ausländischen Produkte gar bald das mechanische der bloſsen Speculation erreichbare Element heraus und warf sich nun mit der ihm eigenen Zähigkeit und Ausdauer auf die einseitige Ausbildung desselben. Diese Richtung hielten die Niederländer auch während ihrer beinah zweihundertjährigen Beschäftigung mit der Tonkunst unverbrüchlich fest.

Willig und dankbar sei hier anerkannt, dass die blos der Faktur zugewandten Bestrebungen Dufay's und seiner Zeitgenossen für die raschere Entfaltung und regelmäſsigere Gestaltung des Contrapunktes nicht ohne wesentlichen Einfluss geblieben sind. Da die Deutschen mehr in der Melodie und dem charakteristischen Ausbaue des Ganzen die eigentliche Aufgabe der Tonkunst erkannten und den Contrapunkt nur als einen untergeordneten Bestandtheil ansahn, so würde es eines ungleich längeren Zeitraumes bedurft haben, um ihn jener Höhe der Vollendung entgegen zu führen, auf der wir ihn schon im Jahre 1475 erblicken, wenn nicht die Niederländer diesen speculativen Theil einseitig erfasst und mit zäher Beharrlichkeit theoretisch und praktisch weiter gebildet hätten.

Leider wollte es der Zufall, dass sämmtliche Männer, welche sich bisher der musikalischen Geschichtschreibung widmeten, dieser einseitigen Richtung angehörten. Statt der frischen Strömung des Volksgeistes zu folgen, verloren sie sich in die dunkeln Klosterzellen halbbarbarischer Mönche, um von da aus unmittelbar in das Paradies des niederländischen Contrapunktes zu steigen. Von jener himmlischen Kunst, welche die zartesten Regungen des Herzens in Tönen ausströmt, weil Worte nicht mehr zureichen, scheinen sie keine Ahnung gehabt zu haben; die Documente, welche von dieser Kunst schon in früher Vergangenheit Zeugniss ablegen, wurden von ihnen als nicht zur Sache gehörend bei Seite geschoben; trafen sie aber einen krebsförmigen Canon, oder gar einen, der auf den Kopf gestellt werden konnte, dann hielten sie das höchste Ideal ihrer Kunst erreicht, — als die eigentlichen Leute, auf welche Goethe die Zeilen münzte:

Das ist eine von den alten Sünden,
sie meinen: Rechnen sei Erfinden.

Hätten sie sich doch nur mit ihren stillen Freuden begnügt! Aber sie richteten ihr ganzes Streben dahin, ihren Götzen allgemeine Anerkennung zu erkämpfen, ganz falschen Begriffen über das wahre Wesen der Tonkunst Geltung zu verschaffen und die eigentlichen Musiker der frühesten Zeit, welche die contrapunktische Ueberkünstelung in dem Grade verschmähten, in welchem sie wirkliche Künstler waren, ganz in den Schatten zu stellen oder geradezu todt zu schweigen. In seiner sogenannten Geschichte der europäischen Musik widmet Kiesewetter dem trockenen Ockenheim vier Quartseiten, während er noch nicht einmal den Namen seines grofsen, ihm hundertfach überlegenen Zeitgenossen Heinrich Isaac nennt. Ja, in seiner Schrift über die niederländischen Verdienste rückt er Isaac um zwei Generationen vorwärts, indem er ihn zum Schüler eines Schülers von Ockenheim stempelt, damit des Letzteren trockene Schreibweise nicht zu erbärmlich neben Isaac's blühenderem und eleganterem Styl erscheine. Zu solchem Zwecke scheut er nicht einmal chronologische Verdrehungen. So bezeichnet er Ockenheim als schon ums Jahr 1450 hoch berühmt, während dessen Name sechs und zwanzig Jahre später zum ersten mal genannt wird. So beutet er eine vage Notiz über Josquin aus, um willkürlich dessen Auftreten ein volles Decennium zurück zu datiren*). Solchen Verdrehungen begegnet man auf Schritt und Tritt, blos um den Niederländern die Priorität zu erkämpfen. Auch in der spätern Josquin'schen Periode macht sich Kiesewetter der gröbsten Partheilichkeit schuldig. Unsern ausgezeichneten B. Ducis übergeht er ganz und gar; von Finck und Mahu, wovon der Erstere der früheren Epoche angehört und der Zweite der genialste Tondichter des Jahrhunderts ist, werden blos die nackten Namen genannt. Ja, selbst die Handgriffe der Escamotage verschmähen diese Schriftsteller nicht, indem sie versuchen, die bedeutendsten deutschen Künstler, wie Johann Godendag, Benedict Ducis und

---

*) Kiesewetter behauptet geradezu: Josquin sei im Jahre 1471 als Sänger in die päbstliche Kapelle aufgenommen worden. Die betreffende Notiz bei Adami de Bolsena lautet einfach: Egli (Josquin) fù cantore della detta cappella sotto Sisto IV. Dieser Pabst regierte von 1471 bis 1484 und die Unpartheilichkeit gebietet, bei solchen unbestimmten Angaben die Durchschnittzahl zu setzen, die hier 1478 wäre. Nimmt man aber mit Fétis 1455 als Geburtsjahr Josquin's an, dann konnte der Eintritt in die päbstliche Kapelle sogar vor dem Jahre 1480 oder 1481 nicht statt gefunden haben, weil derselbe ein Alter von mindestens fünf und zwanzig Jahren erforderte — diefs wären dann noch immer vier bis fünf Jahre sotto Sisto IV. gewesen.

Erasmus Lapicida in Niederländer umzuwandeln. Durch solche Künste, besonders aber durch den Grundirrthum, das eigentliche Wesen der Tonkunst in dem Spiele trockener Speculation zu erblicken, gelangte man dahin, mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten zu können, dass die Deutschen erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts angefangen hätten, an den musikalischen Bestrebungen anderer Nationen Theil zu nehmen. Auf solchen historischen Ergebnissen fufsend konnte dann Winterfeld folgerichtig auch erst im Jahre 1513 den ältesten geistlichen Tonsatz der Deutschen (und ein Reifsmann erst im Jahre 1555 die älteste deutsche Volksweise) finden.

Von alledem erfahren wir durch die Dokumente des Locheimer Liederbuches das direkte Gegentheil. Sie bezeugen, dass Deutschland schon in der frühesten Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts die ausgebildetste Melodie besafs, und dass man bei Behandlung derselben sich bereits von wirklichen künstlerischen Intentionen leiten liefs. Ferner liefern sie den Beweis, dass der geregelte Contrapunkt längst in Deutschland geübt wurde, bevor noch Dufay und Binchois ihre Lehrbücher schrieben, dass dieselben wenigstens keinen Einfluss auf die deutsche Kunstübung vor dem Jahre 1450 haben konnten und demnach die Entfaltung in Deutschland eine durchaus selbständige war, wie denn überhaupt der Contrapunkt um so weniger von den Niederländern ausgehen konnte, als hier die innere Nöthigung d. h. die melodische Grundlage fehlte. Ohnehin ist es ganz undenkbar, dass Männer wie Isaac und Finck sich so gewaltig über die Leistungen der Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts emporschwingen konnten, wenn sie die Fundamente der Kunst erst von den Letzteren hätten empfangen müssen. Isaac und Finck waren Zeitgenossen Ockenheim's, wahrscheinlich sogar die älteren, wie denn auch Beide noch vor Ockenheim starben. Isaac musste bereits im Jahre 1470 hochberühmt gewesen sein, da wir ihn schon im Jahre 1475 als Kapellmeister am kunstsinnigsten Hofe in ganz Europa finden; Finck war schon im Jahre 1480 Kapellmeister des Königs von Polen. Beide nahmen demnach im Auslande die höchsten Stellen zu einer Zeit ein, wo die niederländische Kunst noch nicht über die Grenzen ihres Vaterlandes gedrungen war. Beide Männer stehen als Tonkünstler so hoch über Ockenheim, dass von einem Vergleiche gar nicht einmal die Rede sein kann. Ockenheim's Styl ist trocken und unbeholfen, während der Isaac'sche ein Muster von Eleganz und Feinheit ist. Finck kommt allerdings hierin seinem grofsen Zeitgenossen nicht gleich, aber jede seiner einfachen und doch so ausdrucks-

vollen Melodien wiegt die gesammte Ockenheim'sche Gelehrsamkeit auf. Wie wenig man schon in der frühesten Zeit von der Kunst des Letzteren erbaut war, geht unwiderleglich daraus hervor, dass schon in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts aufser dem Raritätenkrämer Glarean kein Mensch mehr daran dachte, eine Note von Ockenheim zu drucken, während zu gleicher Zeit fast kein Musikwerk erscheinen durfte, ohne mit einer Composition Isaac's geschmückt zu sein und während noch im Jahre 1536 »des hoch berümpten Heinrici Finckens« Lieder aufgelegt wurden. Eben so hoch werden in künstlerischer Beziehung die niederländischen Musiker der nächstfolgenden Epoche von den Deutschen überragt. Mag auch Josquin in kunstreicher und gewandter Stimmenführung Alles übertreffen, die Grazie und den Wohllaut unseres B. Ducis erreicht er doch nicht und noch weniger darf er sich mit unserem grofsen Stephan Mahu, dem genialen Erfinder des Stilo alla Palestrina, messen. Allein schon die Introduction seiner unsterblichen Lamentationen erdrückt mit ihrer stillen Erhabenheit Alles, was Josquin jemals schuf. Wird dereinst eine Geschichte der wirklichen Tonkunst — also nicht blos des Contrapunktes — geschrieben und die verschiedenen Epochen, wie in der Geschichte der übrigen Künste, mit den Namen der bedeutendsten Koriphäen geschmückt, dann wird es auch eine Epoche Isaac-Finck und eine Epoche Mahu-Ducis geben. Vorläufig hat es Kiesewetter beliebt, die betreffenden Epochen mit dem Namen von Schulmeistern zu bezeichnen, wie er bei einer späteren Epoche sogar mit dürren Worten zugestanden hat. Dass es nach Mahu in der That eine niederländische Epoche gab, welche auch von der künftigen Kunstgeschichte anerkannt werden muss, lag vorzugsweise in der Ungunst der Zeit, welche die deutschen Bestrebungen beinah völlig erstickte.

Man hat sehr absurd behaupten wollen, ohne die einseitige Pflege des Contrapunktes durch die Niederländer wäre die abendländische Tonkunst eben so wie die griechische in ihrer Kindheit verkommen. Wer die vollendeten Melodien und die kunstreichen Tonsätze des Locheimer Liederbuches kennen lernt, die aufserhalb des niederländischen Einflusses entstanden sind, wird ermessen können, was von solcher Behauptung zu halten ist. Für die deutsche Kunstentfaltung war im Gegentheil die vorwiegende belgische Richtung während des sechzehnten Jahrhunderts, neben der bereits berührten Ursache von entschiedenem Nachtheile, denn wer die Werke Mahu's kennt, wird kaum die Kluft gewahren, welche den unmittelbaren Anschluss eines Johannes Eccard gehindert hätte,

während sie jetzt beinah durch ein Jahrhundert des Stillstandes getrennt sind. Gelang es auch, gegen Ende desselben, die drückenden Bande zu sprengen, welche die deutsche Kunstentfaltung niederhielten, hatte man bereits wieder begonnen, mit frischen ungebrochenen Kräften die Kunst einer nationalen Vollendung entgegen zu führen, so brach bald darauf der unselige dreifsigjährige Krieg aus, der die neuen Bestrebungen bis zum Keim zerstörte und uns sogar der Erinnerung an die früheren Errungenschaften beraubte. Mag die deutsche Kunst seitdem auch bis zu den Gestirnen empor gestiegen sein; den Schaden, des nationalen Erbes unserer Ahnen verlustig geworden zu sein, hat sie doch nie ganz überwunden. Lange zuvor, ehe noch der Name eines Belgiers genannt wird, hatte bereits unser Conrad Paumann durch seine eminente Virtuosität Italien entzückt und sich am Hofe zu Ferrara die goldenen Sporen verdient; lange vor den Belgiern hatte unser Bernard die italienische Orgel mit dem deutschen Pedal bereichert. Eben so lange bevor Tinctoris am Hofe zu Neapel die Musik lehrte, hatte schon Godendag die deutschen Kunstregeln in Italien verbreitet und noch bevor Josquin als namenloser Sänger in die päbstliche Kapelle trat, war unser hochberühmter Heinrich Isaac längst Kapellmeister am florentinischen Hofe, damals dem glänzendsten und kunstsinnigsten in Europa. Ueber die Lebensumstände und die Werke des erstgenannten dieser vier ausgezeichneten Männer wird der folgende Abschnitt ausführlichere Mittheilung bringen.

II.

DAS ORGELBUCH.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Instrumentalmusik sich ungleich später als die Vokalmusik entwickelt, denn in der menschlichen Stimme ist das nöthige Organ bereits vorgebildet, während die Construktion der Instrumente auf technischen Erfahrungen beruht, die nur nach einer langen Reihe von Versuchen gewonnen werden können. Eben so bedingt die Handhabung der Instrumente einen Mechanismus, der erst durch längere oft mühsame Uebung erworben werden kann, während die Stimme unmittelbar den Regungen des Herzens folgt und sie singend

zum Ausdrucke bringt. Auf der andern Seite steht der Instrumentalmusik ein weit gröfserer Tonreichthum zu Gebote, sowohl hinsichtlich des Umfanges als auch der Färbung, und da der Gesang zunächst der Sprachmelodie folgt, so muss Manches unausgesprochen bleiben, was die Instrumentalmusik erschöpfender darzulegen vermag: diefs der Grund weshalb man bei den meisten Völkern schon so früh auf Versuche in Instrumentalmusik stöfst. Bei der intensiven musikalischen Begabung der Deutschen liefs sich erwarten, dass auch von hier die ersten Versuche in Instrumentalmusik ausgingen. Eben so wird man es in der deutschen Gemüthstiefe begründet finden, dass die ältesten instrumentalen Bemühungen vorzugsweise der Orgel zugewandt waren und dass dieses würdigste aller Instrumente bei keinem Volke eine so anhaltende und hingebende Pflege fand als bei dem deutschen.

Schon in den ältesten Zeiten tritt die deutsche Vorliebe für die Orgel zu Tage und bethätigt sich durch die mannigfaltigsten und sinnreichsten Verbesserungen, welche sämmtlich von hier ausgingen und dieses Instrument allmählich zu der Höhe von Vollendung emporhoben, auf welcher wir es heute erblicken. Kaum war die Orgel in Deutschland dadurch bekannt geworden, dass Karl der Grofse im Jahre 812 für Aachen ein bedeutenderes Werk nach dem Modell der Orgel in Compiegne erbauen liefs, welche der griechische Kaiser Constantin Kopronymus etwa fünfzig Jahre früher an König Pipin geschickt hatte, als man sich auch schon beeiferte, dieses Instrument in verschiedenen Gauen Deutschlands nachzuahmen und zu vervollkommnen. Bald war man im Orgelbau und Orgelspiel so weit vorgeschritten, dass schon im Jahre 880 Pabst Johannes VIII. den Bischof von Freisingen ersuchte, ihm eine recht gute Orgel nebst einem geübten Spieler zuzusenden. Im zehnten Jahrhundert wird bereits über grofsartige Orgelwerke in München, Erfurt, Magdeburg und Halberstadt berichtet und im elften Jahrhundert erhielt sogar Magdeburg eine bedeutende zweite Orgel mit sechzehn Tasten und bald darauf vervielfachte man sogar jeden Ton um zwei, drei und mehr Pfeifen, entweder in der Quinte oder Octave, später auch in der Terz und Decime. Durch diese Bereicherung wurde die Orgel in eine Mixtur verwandelt und blieb es Jahrhunderte lang, bis man auf den Gedanken kam, eine Scheidung des Pfeifenwerks vorzunehmen. Während des dreizehnten Jahrhunderts scheint die Orgelbaukunst keine wesentlichen Fortschritte gemacht zu haben. Die Orgeln vor und zu dieser Zeit hatten gewöhnlich nur neun bis elf Tasten, deren jede ungefähr eine Elle lang, drei bis fünf,

ja sogar sieben Zoll breit, und anderthalb Zoll dick war, dabei einen Raum von anderthalb Ellen einnahm. Der Mechanismus dieser Tasten war so schwerfällig, dass sie von den Spielern mit Fäusten und zwar einen Fufs tief niedergeschlagen werden mussten. An eine Durchführung mehrerer gleichzeitig erklingender Stimmen war demnach gar nicht zu denken und der Spieler musste sich lediglich darauf beschränken, die Melodie zu intoniren. Alles Uebrige war eben so unvollkommen; statt des Regierwerkes und der Abstrakte waren Schnüre und Stricke angebracht und die Bälge waren so klein, dass die Orgel zu Halberstadt deren zwanzig und die zu Magdeburg sogar vierundzwanzig nöthig hatte.

Die wesentlichste Verbesserung und allgemeinste Aufnahme fand die Orgel im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert; wir lesen nicht allein, dass man allenthalben in den gröfseren Städten wetteiferte, die Kirchen mit kostbaren Orgeln zu schmücken, sondern auch, dass die Deutschen fortwährend vom Auslande als die geschicktesten Orgelbauer anerkannt waren. So wurde im Jahre 1312 die erste Orgel in Venedig durch einen Deutschen erbaut und von aller Welt als das gröfste Wunderwerk angestaunt; im Jahre 1350 baute ein Mönch zu Thorn eine Orgel mit zweiundzwanzig Tasten, und ums Jahr 1360 errichtete ein Geistlicher Nicolaus Faber — der älteste mit Namen bekannte Orgelbauer — die grofse Orgel in der Domkirche zu Halberstadt mit vierzehn Unter- und acht Obertasten, im Umfange vom grofsen H bis zum eingestrichenen ā; das grofse H stand im Prospect, war 31 Fufs lang und hielt 3½ Zoll (!) im Durchmesser. Nach Praetorius (Syntagma mus. Tom. II. Pag. 98) hatte diese Orgel vier Claviere und Pedal für Fäuste und Füfse, so wie zwanzig Faltenbälge, wozu zehn Männer nöthig waren. Es bleibt jedoch fraglich, ob diese bedeutenden Erweiterungen bereits dem ersten Erbauer im Jahre 1360 zuzuschreiben sind, oder ob sie nicht etwa von einem späteren Umbaue herrühren. Was die Einfügung der chromatischen Halbtöne betrifft, so scheint diese Erweiterung allerdings einer früheren Periode anzugehören; wir haben nämlich ein Zeugniss, dass diese Bereicherung fünfzig Jahre später schon allgemein angenommen und auch im Auslande bekannt war. Auf einer im Berliner Museum befindlichen Tafel, welche zu der berühmten im Jahre 1410 von Joh. van Eyk gemalten Anbetung des Lammes gehört, sehen wir nämlich die heilige Caecilia vor einer Orgel sitzend, deren Claviatur ganz dieselbe Folge von Ober- und Untertasten zeigt, wie sie noch heute in Anwendung ist, nur dürfen wir nicht vergessen, dass diese chromatischen Halbtöne nicht enharmonisch ver-

wechselt werden konnten, weil die gleichschwebende Harmonie noch nicht erfunden war. Man konnte demnach Cis nicht als Des, Es nicht als Dis u. s. w. gebrauchen. Wenn dagegen die Beifügung des Pedals erst einem späteren Umbaue angehören sollte, so steht wenigstens so viel fest, dass die Erfindung desselben in Deutschland bereits zu Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gemacht war. Es fanden sich nämlich bei dem Abbruche einer alten Orgel in Beeskow bei Frankfurt a. d. O. zwei Principalpfeifen des Pedals mit der eingeschlagenen Jahreszahl MCCCCXVIII *). Die allgemein verbreitete Notiz, dass ein Deutscher Namens Bernhard ums Jahr 1470 das Pedal in Venedig erfunden habe, ist also dahin zu berichtigen, dass diese Erfindung mehr als fünfzig Jahre früher bereits in Deutschland gemacht war, dass aber Bernhard der erste war, welcher dieselbe nach Venedig übertrug und desshalb von den Italienern als erster Erfinder angesehen wurde. Wir dürfen jedoch kaum annehmen, dass das Pedal in dieser frühen Zeit schon eine selbständige Construktion hatte, es wurde vielmehr, wie auch jetzt noch häufig, der tiefsten Octave des Manuals angehängt. Aufser dem Gewinne desselben und der chromatischen Töne wurde zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts die Orgel auch durch Verbesserung der Claviatur vervollkommnet. Man verfertigte zierlichere Tasten, vermehrte dieselben in Höhe und Tiefe bis zu drei Octaven und gab ihnen einen so geringen Fall, dass sie nicht mehr mit Fäusten geschlagen, sondern mit den Fingern niedergedrückt werden konnten. Auch werden jetzt die Nachrichten von neuerbauten grofsartigen Werken immer häufiger. Im Jahre 1425 liefs der Abt Conrad Wenkler für die St. Ulrichskirche in Augsburg eine Orgel bauen, dasselbe geschah 1441 zu Solmansweiler, 1444 zu Nürnberg, wo Heinrich Traxdorf für die St. Lorenzkirche ein Werk errichtete, welches im Jahre 1479 durch den Barfüfser Leonhard Marcä erweitert als das grofsartigste in Nürnberg bekannt ist. In dem Spruchgedichte des Hans Rosenplüt nach der letzten Ueberarbeitung durch Serteswald, wird dieser Orgel als des zehnten Kleinods der Stadt mit folgenden Versen gedacht:

Noch ist ein werk mag ich nit schweigen
sol man eim hübschen Werk schon neigen
So tet man im wol reverenz
stet in der kirchen zu sant lorentz
mit füsen treten henden greifen
als saiten spil trummeten pfeiffen

*) Vergl. Allgem. musikal. Zeitung, Leipzig 1836, S. 128.

Ist als gen disem werk entblicht
so hats der meister zugericht
Ich hett (hert?) von keinem Landfarer jehen
das er des geleichen je hab gesehen
mit henden vnd füsen man das rürt
got vnd seiner muter mit hofirt
Es ist die Meng der orgelrören
die loben got in seinen kören
vnd darzu als himlisch her
des hab die stat lob dank vnd er.

In der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts entstand eine noch gröſsere Anzahl ausgezeichneter Orgelwerke. 1455 zu Maria Magdalena in Breslau, 1466 in Nördlingen, 1475 zu Nürnberg durch Conrad Rosenburger eine zweite Orgel mit Obertasten von Elfenbein und Untertasten von Ebenholz, in demselben Jahre in der Domkirche zu Bamberg, 1483 im Dome zu Erfurt durch Stephan Castendorfer, welcher 1490 auch eine zweite Orgel für die Ulrichskirche in Augsburg baute, 1493 wurde die Bamberger Orgel durch C. Rosenburger bedeutend vergröſsert, 1499 von Heinrich Kranz die groſse Orgel in der Stiftskirche zu Braunschweig erbaut; auch Straſsburg erhielt um diese Zeit ein gröſseres Werk und so sehen wir zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts fast alle gröſseren Städte Deutschlands mit herrlichen Orgeln ausgestattet, die auch alle schon mit Pedalen versehen waren.

Das Bedürfniss nach Erweiterung und Verbesserung der Kunstmittel kann selbstverständlich nur dann zu Tage treten, wenn die Kunst selbst eine Höhe der Entwicklung erreicht hat, auf der die vorhandenen Kunstmittel nicht mehr genügen. Wir dürfen desshalb mit Sicherheit annehmen, dass die Vervollkommnung des Orgelspiels mit dem im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderte sichtbar hervortretenden Drange nach Vervollkommnung des Instrumentes selbst wenigstens Hand in Hand ging. Es werden uns auch im Verlaufe dieser Epoche mehrere Männer, besonders unter Geistlichen und Mönchen namhaft gemacht, die sich darin auszeichneten; die Nachrichten sind jedoch so unbestimmt, dass wir über die eigentliche Höhe ihrer Kunstleistungen völlig im Dunkel bleiben. Nur eines einzigen Mannes wird mit besonderer Auszeichnung gedacht, über dessen künstlerische Bedeutung uns glücklicherweise auch die genügendsten Aufschlüsse erhalten sind. Es ist dieſs Conrad Paumann, wahrscheinlich im ersten Jahrzehend des fünfzehnten Jahrhunderts zu Nürnberg geboren und zu München im Jahre 1473 gestorben. Die erste

Nachricht über ihn finden wir bei seinem Zeitgenossen Hans Rosenplüt, genannt Schnepperer*), welcher in seinem bereits erwähnten im Jahre 1447 verfassten Spruchgedichte auf die Stadt Nürnberg dem besonderen Lobe unseres Künstlers folgende Zeilen widmete:

Noch ist ein mayster in disem gedichte
der hat mangel an seynem gesigt,
der heyst meyster Cunrat pawman
260 dem hat got solche genad gedan
das er ein meyster ob allen maystern ist
wan er tregd yn seinen sinen list
dy musica mit yrn süssen don
solt man durch kunst einen meisterkron
265 Er trug wol auf von golt ein kron
mit contra tenor vnd mit faberdon
Mit primi tonus tenorirt er
auf elamy so sincopirt er
mit resonanczen in accutis
270 ein trawrichs hercz würt freyes mutes
wen er auss ottaf discantirt
vnd quint vnd vt zusamen resamirt
vnd mit proportiones ingrauibus
Respons antiffen vnd introitus
275 Impin (Hymni?) sequencen vnd responsoria
das tragt er als in seinem memoria
ym was plicetum oder geschaczt
vnd was für musicam wirt geschaczt
In kores amtum (cantum?) kan er aussen
280 rundel muteten kan er slugmaussen (?)
sein haubt ist ein solchs gradual
In gemessem cantum mit solcher zal
das got hat selbs genotirt dort ein
Wo mach den ein pesser meister sein
285 dorvmb ich nürnberg preis vnd lob
wan sie leit allen stetten ob
an kunstreichen hübschen mannen.

Leider ist der Text gerade in diesen Zeilen sehr unklar und es wird nur schwer gelingen, überall die richtige Deutung zu geben. Im Allge-

*) Diesen Beinamen erklärt er selbst in folgenden Versen:

Der dieses liedlein hat getich,
das uns die warheit geit,
der trinkt vil lieber wein denn wasser
und hetts der pabst geweiht,
Hans Snepperer ist er genannt,
ein halber biderbmann,
der in ein grofsen swatzer heist,
der tuot kein sünd daran.

meinen erfahren wir daraus, dass Paumann »mangel an seinem gesicht hatte«, d. h. blind geboren war, dass er in sämmtlichen Künsten des Contrapunktes alle anderen Meister übertraf, dass er selbst die umfangreichsten Gattungen des Kirchengesanges, wie Responsorien, Antiphonen und Sequenzen auswendig wusste und auch in der weltlichen Musik, in Rondellen und Motetten sich auszeichnete. Wie hochberühmt Paumann zu seiner Zeit gewesen, geht insbesondere daraus hervor, dass er der einzige ist, der in dem weitausgesponnenen Spruche mit namentlicher Bezeichnung hervorgehoben wurde.

Durch ein eigenthümliches Schicksal ist dieses Ehrendenkmal Paumann's den nächsten Jahrhunderten unbekannt geblieben. In dem ältesten Drucke von Rosenplüt's Spruch auf Nürnberg, welchen Hans Hoffmann i. J. 1490 nach der Umarbeitung eines gewissen Sarteswald veranstaltete, ist nämlich die ganze auf Paumann bezügliche Stelle ausgelassen und dasselbe ist der Fall in einem nach derselben Redaktion entweder gleichzeitigen oder nur wenig späteren Drucke von M. Ayrer. Der Grund dieser Auslassung liegt auf der Hand. Paumann hatte bereits vor etwa vierzig Jahren Nürnberg verlassen, war inzwischen auch gestorben und hatte also für das neue Geschlecht kein persönliches Interesse mehr. Wir kennen daher die dem Meister Paumann gewidmeten, oben bereits mitgetheilten Verse erst seit acht Jahren durch eine Ausgabe der ersten Fassung des Rosenplüt'schen Spruches, welche Herr Dr Lochner nach älteren Handschriften veranstaltete. Aufserdem wird Paumann's noch in den frühesten Schriften über Lautentabulatur gedacht, als deren Erfinder er ausdrücklich genannt wird. Virdung berichtet nämlich*) die Lautentabulatur sei von einem blinden Lautenisten »Maister Conrat von Nürenberg gehaisen« erfunden worden, der seine Schüler das ganze Alphabet quer über die damaligen fünf Bünde der Laute habe schreiben und wo dieses ausgegangen, wieder mit doppelten Buchstaben habe fortfahren lassen. Einige Zeit nach Paumann's Tode erwähnt seiner Martin Agricola**) in folgenden Versen:

---

*) Musica getutscht vnd auffgezogẽ durch Sebastianũ Virdung Prister zu Amberg vñ alles Gesang auff den notẽ in tabulaturẽ diser benañte dreyer instrumentñ d' orgeln, vñ der Lauten vnd d' Flötẽ transferiren zu lernen kürtzlich gemacht.« Ohne Druckort und Jahreszahl. Die Dedikation ist unterschrieben: »Gegeben zu Basel im 1511 Jar«.

**) Musica instrumentalis deudsch, ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. auch wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen vnd allerley Instrument vnd Seitenspiel nach der recht gegründten Tabelthur

»Weiter wie ich mir hab lafsen sagen,
Wiewol mirs nie hat wöllen behagen,
Das yhre Tabelthur erfunden sey
Ists war, so las ich's auch bleiben dabey
Von eym Lautenschlager blind geborn
So han sie den rechten Meyster erkorn.
Sol nu ein blinder (welchs nicht glaublich ist)
Von solcher kunst reden aus rechter list.
Der die Musicam nie recht hat erkant
On welche all Instrument sind ein tand.
Hat doch ein sehnder gnug zu schaffen« u. s. w.

Seitdem blieb Paumann's Name beinahe 240 Jahre verschollen, bis seiner endlich zuerst wieder gedacht wurde in den Rerum boioarum scriptores, welche F. A. Oefele i. J. 1763 herausgab. In dem ersten Bande Pag. 539 fügt er zu der Stelle:

Conradus caecus de Nurnberga in omnibus musicalibus suo tempore nulli secundus Monaci obiit (Der blinde Conrad von Nürnberg, welcher zu seiner Zeit in musicalischen Dingen von Niemandem übertroffen wurde, starb zu München), welche in Jo. Staindellii Chronic. beim Jahre 1472 vorkommt, folgende Anmerkung bei:

Ejus monumentum marmoreum hodie extat, nemini nostrorum cognitum, etsi in oculis omnium ad laevam portae meridionalis collegiatae ecclesiae ad D. Virginem muro insertum, vetusto opere, in quo caecus ille instrumentis musicis, praecipue organo adsidens conspicitur cum hoc Epitaphio, uncialibus litteris inciso:

Das marmorne Grabmal desselben findet sich noch heute vor, keinem von uns indess bekannt, obwohl es vor aller Augen an der linken Seite der südlichen Thür der Collegiat-Kirche zur Heiligen Jungfrau in die Mauer eingelassen ist; ein altes Werk, auf welchem man den Blinden bei seinen musikalischen Instrumenten, besonders der Orgel sitzend erblickt. Folgende Grabschrift ist mit Uncialbuchstaben eingemeifselt:

Anno MCCCCLXXIII (1473) an Sanct Pauli Bekerungs Abent ist gestorben und hie begraben der Kunstreich ist aller Instrument und der Musica Meister Conrad Paulmann Ritter Burtig von Nurnberg und Blinter geboren dem Gott Gnad.

---

sey abzusetzen. Wittemberg 1529. Durchgehends in deutschen Reimen. Spätere Ausgaben dieses Schriftchens sind 1542 und 1545 erschienen (*Becker*, mus. Lit. pag. 335). Eine bisher nirgends angezeigte Ausgabe von 1532 befindet sich auf der königl. Bibliothek zu Berlin.

Est praeterea in manibus meis spissum volumen M. S. in folio, in quod, nescio quis diligentior tamen quam doctior collector plurima, historiam maxime Ratisponensem spectantia ex diversis monumentis ineditis (quae tamen exactius judicare non excusanda negligentia omisit) coacervavit, in cujus pag. 297 insignis locus de Magistro Conrado nostro extat, quem exinde hic velut opportuno loco suo juvat inserere:

Nota quod Anno Domini MCCCCLXXIIII (tutius epitaphio creditur quod anno uno praevertit) obiit Magister Conradus de Norimberga, qui cum a nativitate esset caecus, in omnibus tamen musicalibus artibus expertissimus et famosissimus extitit, nullusque sui temporis sibi secundus in organis, lutina, cythara, fidella ac fistula, tibiis ac buccina (haec omnia instrumenta circum et pone ipsum exprimit lapis) et in omnibus instrumentis musicalibus. Sed et in longinquis regionibus apud nonnullos principes fama ejus divulgabatur, qui ad se illum invitantes copiosis muneribus ad propria in suo curru remittunt; videlicet Fridericus Imperator, dux de Mantua, qui inter caetera tunicam auro contextam et gladium militarem copulo deaurato et cathenulam seu armillam auream sibi largitus est: princepsque Ferrariensis qui et similiter pallium auro contextum cum aliis munuscu-

Es befindet sich aufserdem in meinen Händen ein umfangreicher handschriftlicher Band in Folio, in welchem irgend ein mir unbekannter Sammler mit mehr Fleifs als Gelehrsamkeit sehr vieles zum gröfsten Theil auf die Regensburger Chronik Bezügliche aus verschiedenen, nicht edirten Quellen zusammen getragen hat (doch hat er mit nicht zu entschuldigender Nachlässigkeit eine genauere Kritik dieser Quellen unterlassen). Auf Seite 297 *dieses Bandes findet sich eine hervorragende Stelle, welche hier einen angemessenen Platz finden mag:*

Es ist zu bemerken, dass im Jahre 1474 (*sicherer ist die Angabe der Grabschrift, welche ein Jahr früher, also* 1473, *angibt*) *der Meister Conrad von Nürnberg gestorben ist. Derselbe, von Geburt blind, war in allen musikalischen Künsten sehr erfahren und berühmt, und es gab zu seiner Zeit keinen ihm ebenbürtigen in der Kenntniss der Orgel, der Laute, der Cither, der Geige und der Pfeife, der Flöten und des Krumm-Hornes* (*alle diese Instrumente sind um und unter ihm auf dem Steine zu sehen*) *sowie überhaupt aller musikalischer Instrumente. Aber auch in entfernteren Gegenden verbreitete sich sein Ruhm bei einigen Fürsten, welche ihn zu sich einluden und ihn mit reichen Geschenken beladen in ihrem eignen Wagen heimschickten. So z. B. der Kaiser Friedrich, der Herzog von Mantua, welcher ihm unter andern ein goldverbrämtes Gewand, ein Kriegsschwerdt mit vergoldetem Gehänge und eine goldene Kette oder Armspange geschenkt hat. Dann der Fürst von Ferrara, welcher ihm ebenfalls ein golddurchwirktes Kleid mit andern kleineren Gegenständen zum Geschenk machte. Aber auch der Herzog Albert zu München, an*

lis donavit. Sed et dux Albertus de Monaco in cujus curia commoratus est annuatim pro se et uxore et familia sua LXXX florenos Rhenenses dare consuevit et caetera. Plurimos artis suae reliquit discipulos optimos, quos propria persona artificialiter instruxit, sepultus in Ecclesia Virginis Mariae Monacensi: ita anonymus ille, qui tamen in anno mortis et sepulturae loco fefellit.

dessen Hofe er verweilte, gab ihm ein jährliches Gehalt von 80 rhein. Gulden für sich, seine Frau und Familie, u. s. w. Er hat viele sehr ausgezeichnete Schüler in seiner Kunst hinterlassen, welche er in eigener Person kunstgemäſs unterrichtet. Begraben liegt er in der Münchener Frauen-Kirche. So weit unser Anonymus, der sich jedoch, wie oben erwähnt, in der Angabe des Todesjahres und des Begräbnissortes geirrt hat.

Ich habe diese Anmerkung vollständig beigefügt, weil sich die darin mitgetheilten Thatsachen in jeder Beziehung als richtig erweisen. Dass darin unser Künstler Paulmann genannt wird, scheint bei der Zuverlässigkeit alles Uebrigen lediglich auf einem Druckfehler zu beruhen, der aber in sofern verhängnissvoll wurde, als er von allen späteren Schriftstellern, welche aus Oefele schöpften, fortgepflanzt wurde. Obgleich Lipowsky in München lebte und jeden Tag Paumann's Grabmal in der dortigen Liebfraukirche aufsuchen konnte, um den wahren Sachverhalt durch den Augenschein zu erforschen, lieſs er dennoch den unrichtigen Namen Paulmann in seinem Bairischen Musiklexicon, München 1811 nachdrucken. Wie auſserdem unter seiner Feder das »Ritter Burtig von Nurnberg« zu dem Worte »Ritterbürtig« sich gestaltete, ist fast komisch anzusehen. Gerber, in seinem Neuen Tonkünstlerlexicon, Leipzig 1813, glaubte Lipowsky an Kühnheit der Auffassung nicht nachstehen zu dürfen und lieſs Paumann aus einem »edlen patrizischen Geschlechte« abstammen. Ihm druckten Gassner u. A. nach. Erst der neuesten Zeit blieb es vorbehalten, auch über diesen Irrthum genügendes Licht zu verbreiten. Herr Dr. Lochner in Nürnberg fand eine darauf bezügliche Urkunde, die er in seiner neuen Ausgabe von Rosenplüt's Spruchgedicht, Nürnberg 1854 abdrucken lieſs und die wir hier diplomatisch treu wiedergeben:

Ich Conrat Pawman von Nuremberg organista zu Sant Sebolt zu Nuremberg | vnd ich Margret weichſſerin Bekennen baide offentlich vnd tun kunt meniglichen | mit diſem brief Ob es vnnſer herrgot alſo füget vnd verhenget das wir elichen zu- | ſamen qwemen vnd als eeleut beyeinander ſein würden das wir als denn beyde noch vn- | ſer keins vns von der Stat zu Nuremberg mit weſen nicht enpfrömbden Noch dodannen | anderſwohin wo das ſey wendten ſullen noch wellen Wir tun es denn mit gutem

willen | vnd wiſſen des Erwirdigen herren herrn Heinrich lewbings lerer der Rechten vnd pfarrer | zu Sant Sebolt, den Erſamen vnd fürſichtigen herren des Raths zu Stat zu Nuremberg | vnnſer gnedigen herren vnd paulus Grunthern meins vorgenanten Conrats liben herren | als dann ſein vater Herre vlrich Gruntherre ſelig vnd er mich erczogen vnd mir groſſe gut | heit getan haben vnd das wir auch der Innen keinerley geuerde oder argliste fürwenden | oder ſuchen ſullen oder wellen das verſprechen vnd geloben wir In in waren guten trewen | incraft dicz briefs vnd zu merer ſicherheit haben wir beyde ſolichs gehalten volbedechtig- | lich vnd vnbetwungenlich zu got vnd den heiligen geſworn vnd des zu warem vrkunde | haben wir vleiſſig gebetten die Ertbern vnd vesten Micheln von Ehenheim vnd vlrichen von Augſpurg das Sy Ire Insigel der obgeſchriben ſachen zu gezeugknuss an diſen brief ist geben | vnd verſigelt an Sant lucien tag der Junkfrawen Nach Criſt gepurt vierzehenhun- | dert vnd Im Sechſvndviertzigsten Jaren.

Aus dieser Urkunde ersehen wir, dass Paumann, nichts weniger als aus ritterlichem Geschlechte abstammend, eben sowohl wie auch seine Verlobte den Wohlthaten des Pfarrers Heinrich Laubing und des Patriziers Ulrich Grundherr Alles zu danken hatten und dass sie aus Erkenntlichkeit vor ihrer Vermählung sich urkundlich verpflichteten, niemals ohne Zustimmung ihrer Wohlthäter die Stadt Nürnberg zu verlassen. Nichts desto weniger hat das Epitaphium in der Frauenkirche zu Nürnberg recht, wenn es Paumann als Ritter bezeichnet, denn nach dem Chron. salisb. in Canisii lect. antiq. Tomus 3, pars 2, Seite 493 war ihm in Italien der Ritterschlag ertheilt worden, aber nicht wegen seiner Geburt, sondern wegen seiner Kunst, die nach allen Angaben wirklich wunderbar gewesen sein muss.

Stellen wir diese urkundlichen Notizen zusammen, so erhalten wir von unserem Künstler folgende Lebensskizze. Conrad Paumann wurde ums Jahr 1410 in Nürnberg als armer Leute Kind geboren — nicht wohl früher, weil er erst im Jahre 1446 heirathete, und auch nicht wohl später, weil er im Jahre 1447 bereits im Zenith seines Ruhmes stand. Schon bei der Geburt blind, erweckten ihm seine ausgezeichneten Anlagen schon sehr früh unter den vornehmen Familien der Stadt einige Wohlthäter, die den talentvollen Knaben vorzüglich in der Tonkunst unterrichten lieſsen, worin er es bald soweit brachte, dass er nicht allein beinah auf allen Instrumenten, namentlich der Orgel, Laute, Geige, Flöte und Trompete Alles übertraf, sondern dass er sich auch in der Kunst des Contrapunktes auszeichnete. Da er seinem trefflichen Gedächtnisse sämmtliche Weisen des Kirchengesanges eingeprägt hatte, so wurde er zum Organisten an der Sebalduskirche ernannt und erwarb sich bald durch seine Leistungen

einen solchen Ruhm, dass ihn Rosenplüt in seinem Spruch von Nürnberg als die ausgezeichnetste Persönlichkeit in jener damals so hoch stehenden Stadt feierte. Im Jahre 1446 vermählte er sich mit Margarethe Weichser und im Jahre 1452 veröffentlichte er sein uns noch erhaltenes Fundamentum organisandi. Um diese Zeit scheint sich sein Ruhm auch in entferntere Lande verbreitet zu haben und zwar in so hohem Grade, dass ihn mehrere Fürsten an ihre Höfe beriefen und ihn reich beschenkt sogar mit ihren eigenen Wagen nach der Heimath zurück bringen liefsen. So Kaiser Friedrich III. (1439—1493) und der Herzog von Mantua, welcher ihn mit einem golddurchwirkten Gewande, mit einem Schwerte an goldenem Gehänge und mit einer goldenen Kette beschenkte. Eben so ehrte ihn der Herzog von Ferrara mit einem golddurchwirkten Mantel und andern Geschenken. In Italien war es auch, wo Paumann um seiner unvergleichlichen Kunst willen in den Ritterstand erhoben wurde. In den späteren Jahren berief ihn Herzog Albrecht III., welcher selbst ein bedeutender Kenner und Verehrer der Tonkunst war, mit einem Jahresgehalte von achtzig rhein. Gulden an seinen Hof nach München und da die Frauenkirche damals zugleich Hofkirche war, so dürfen wir annehmen, dass die dortige Orgel, welche noch hundert Jahre später von Zarlino als das gröfste und älteste Werk der Welt bewundert wurde*) seinen kunstfertigen Händen anvertraut war. In den späteren Jahren beschäftigte sich Paumann zugleich mit Ausbildung zahlreicher Schüler sehr erfolgreich, erfand die Lautentabulatur, wie sie bis zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Deutschland üblich war und starb am 24. Januar 1473 zu München, wo er in der dortigen Frauenkirche beigesetzt wurde. Seine Grabstätte an der linken Seite der nach Süden schauenden Thüre schmückt ein marmornes Denkmal, welches noch heute vorhanden ist. Unter der bereits mitgetheilten Grabschrift ist der Künstler vor der Orgel sitzend und umgeben von den meisterhaft gespielten Instrumenten abgebildet. Aufser den dürftigen und mitunter irrigen Nachrichten in den musikalischen Werken von Lipowsky, Gerber, Gassner u. s. w. findet man noch eine Erwähnung Paumann's in Gervinus Geschichte der deutschen Dichtung, Vierte Ausg. II, S. 282. Endlich hat sich auch bereits die Belletristik unseres Künstlers als eines ergiebigen Stoffes bemächtigt; in dem zweiten Bande des Nürnberger Trichters (Nürnberg 1849) hat F. Traut-

---

*) Dicono haverne veduto una tra oli altri nella chiesa cathedrale di Monace concanne di bossolo, tutte in un pezzo etc. Zarlino, Sopplimenti musicali, LVIII, Pag. 290.

mann den blinden Meister Conrad zum Helden einer Novelle gemacht und zum Schlusse eine an Ort und Stelle aufgenommene Abbildung seines Epitaphiums beigefügt, welche wir hier gleichfalls mittheilen.

Der Gesichtsausdruck eines Blinden ist von dem Bildhauer vortrefflich dargestellt; als die Instrumente, welche unsern Meister umgeben, gewahren wir zunächst die Orgel, welche er als sein Hauptinstrument gerade spielt, ihm zu Füfsen die Theorbe, an der Wand hängen Laute und Harfe, oberhalb scheint sogar die Flöte noch befestigt. Nach Oefele sollen Organa, lutina, cythara, fidella, fistula tibiae ac buccina dargestellt sein, die Angabe der Orgel, Laute und Flöte würde demnach stimmen, während wir noch die Harfe gewahren, dagegen von einer Geige und Trompete nichts entdecken können. Allerdings dürfen wir dabei nicht an die heutige Trompete denken, sondern an ein Instrument, welches die doppelte Länge hatte, im Colorit die Mitte zwischen dem weichen Horn-

klange und dem scharfen Tone der Hoboe hielt und weit mehr einer künstlerischen Behandlung fähig war. Auch die Orgel, welche der Spieler auf den Knien hält, zeigt eine uns fremde Form. Es ist ein Portativ, welches schon seit zweihundert Jahren aufser Gebrauch gekommen. Dieses kleine harmlose Pfeifenwerk, welches von den Knien des Spielenden getragen wurde, empfing seinen Namen im Gegensatze zum Positiv, der heutigen Hausorgel, welche mehr als den doppelten Umfang hatte und desshalb aufgestellt werden musste. Beide Instrumente hatten während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts genau dieselbe Bedeutung, welche heute das Clavier beansprucht d. h. sie waren neben der Laute vorzugsweise die Träger der damaligen Hausmusik. Bei Würdigung der im Verlaufe dieses Buches mitzutheilenden Orgelstücke muss man daher dieses kleine Pfeifenwerk ausschliefslich im Auge behalten, wenn man nicht von einem ganz falschen Standpunkte ausgehen will. Sämmtliche Orgelcompositionen bis ins siebenzehnte Jahrhundert hinein sind blos für dieses Hausinstrument geschrieben.

Von ungleich höherer Bedeutung, als die hier zusammengestellten erschöpfenden Notizen, sind für die Kunstgeschichte die durch einen glücklichen Zufall uns erhaltenen Geistesprodukte Paumann's; sie gewähren nicht nur einen tiefen Einblick in die Kunstbildung jener frühen Zeit, sie sind auch insofern Dokumente von hervorragender Wichtigkeit, weil sie sich als die ältesten Zeugnisse einer kunstmäfsig betriebenen Instrumentalmusik erweisen. Aufserdem liefern sie den Beweis, dass in Deutschland das Orgelspiel nicht allein bei einem Einzelnen, sondern bei einer ganzen Genossenschaft zu einer Zeit in voller Blüte stand, wo man im übrigen Europa noch kaum eine Spur davon findet. Endlich tritt in ihnen die deutsche Eigenthümlichkeit am reinsten zu Tage, weil sich in jener frühen Zeit noch kein fremder Einfluss geltend gemacht hatte und sich auch bei einem in Deutschland ganz allein gepflegten Kunstzweige nicht wohl geltend machen konnte.

Die einzige uns erhaltene Handschrift dieses wichtigen Dokumentes scheint direkt von dem Verfasser selbst ausgegangen zu sein. Schon im Jahre 1452 zu Nürnberg durch einen erfahrenen Abschreiber angefertigt und durchaus mit kalligraphischen Verzierungen geschmückt, muss sie, wie bereits bemerkt, schon in frühester Zeit mit dem Locheimer Liederbuche in einer gemeinsamen Schale vereinigt worden sein, obgleich beide ursprünglich weder nach Inhalt noch nach Schrift und Papier zusammengehörten. Das Paumann'sche Werk besteht gleichfalls aus vierund-

zwanzig Blättern starken Schreibpapiers in demselben Quartformate wie das Liederbuch, aber mit dem Wasserzeichen eines Thurmes. Die Ueberschriften, meistens hübsche Initiale enthaltend, sind mit rother Dinte ausgeführt, ebenso die Taktstriche, welche gewöhnlich in phantastische Schnörkel auslaufen, womit jede Seite bedeckt ist. Die Schrift ist sehr ausgebildet und correkt. Die erste Seite, welche seit Vereinigung der beiden Manuscripte mit Fronleichnamsgesängen beschrieben wurde, welche bereits auf der letzten Seite des Liederbuches beginnen, war ursprünglich frei und enthielt blos die Worte: Johannis et pauli martirum anno etc. lij mit anderthalb Notenzeilen in Tabulaturschrift. Die Signatur ff[a] oben rechts in der Ecke scheint gleichfalls darauf hinzuweisen, dass das Manuscript mit dem vorhergehenden ursprünglich in keiner Beziehung stand. Der Text, welchen ich als Titel des Ganzen voranstellte, läuft im Original als Ueberschrift quer über die zweite und dritte Seite und unmittelbar darunter beginnen die Noten. Das Paumann'sche Werk geht bis zum Ende der siebenunddreifsigsten Seite und enthält vierundzwanzig Tonstücke, deren Nummerirung jedoch erst von mir beigefügt wurde. Der auf Seite 38 und 39 befindliche lateinische Unterricht über die Mensuralnote, den ich dem Ganzen vorangehen liefs, um die Folge der Tonstücke nicht zu unterbrechen, ist von anderer Hand geschrieben und mit W. d. Sa. unterzeichnet, woraus wir schliefsen dürfen, dass derselbe ursprünglich wohl nicht zu den Paumann'schen Compositionen gehörte, sondern willkürlich angehängt wurde, wie auch die auf Seite 40 bis 42 von derselben Hand geschriebenen Stücke von *G. v. Puteheim*, die eigentlich nur Eines ausmachen. Das auf der Mitte der S. 42 genannte *Clepsedorf* — überhaupt ein ganz unerhörter Name — war nirgend aufzufinden. Das siebenundzwanzigste, mit C. L. bezeichnete Stück scheint wieder von dem ersten Schreiber eingetragen und dazu bestimmt gewesen zu sein, das Manuscript abzuschliefsen, worauf die am Ende beigefügte Bemerkung: Anno 1455 Die Remigii confectum hindeutet; auf die folgenden leeren Blätter trug jedoch später eine dritte Hand die beiden dreistimmigen Sätze von *Legrant* und *Paumgartner* sowie die drei Präludien ein. Während sich die beiden ersten Schreiber der gefüllten Notenköpfe bedienten, gebraucht der Letztere blos offene. Endlich macht sich noch eine vierte und fünfte Hand bemerkbar, welche auf dem freien Raume unterhalb des zweiten Präludiums einige Liederfragmente eingeschrieben oder vielmehr eingekritzelt hat. Ich habe sie als No. 47 und 48 dem Liederbuche einverleibt, um sie Gleichartigem anzureihen.

Auch in diesem Dokumente tritt uns dieselbe merkwürdige Erscheinung entgegen wie in dem Liederbuche; wir gewahren nämlich, dass die daselbst niedergelegten Kunstschöpfungen keineswegs das Erzeugniss eines einzelnen, durch besondere Kunstbildung hervorragenden Geistes sind, sondern gewissermafsen als dem ganzen Volke gemeinsam erscheinen. Wie dort die Lieder als Beiträge von Verschiedenen sich darstellen, die sich alle der gleichen Kunstbildung erfreuten, stofsen wir auch hier auf eine Gruppe von Organisten, die mit gleicher Leichtigkeit sich im einfachen Contrapunkte bewegen und auf der Orgel dieselbe Gewandtheit entwickeln, — dass also schon in der frühesten Epoche kunstmäfsiger Instrumentalmusik die Ausbildung derselben als eine ganz volksthümliche erscheint. Aufser Paumann begegnen wir noch als gleich tüchtigen Meistern einem Georg von Putenheim (oder Putechem), Wilhelm Legrant und Paumgartner. Leider sind diefs blofse Namen, die sonst nirgend wieder vorkommen und wir sind somit nicht im Stande, weitere Aufschlüsse zu geben; nur der Name Paumgartner ist uns in dem schon Anfangs mitgetheilten Briefe des Herrn v. Murr begegnet, woraus wir entnehmen, dass dieser Musiker ebenfalls der Stadt Nürnberg angehörte. Herr v. Murr erwähnt bei Uebersendung unseres Manuscriptes an Forkel, dass darin auch der Name Paumgartner vorkomme und setzt ganz unbefangen als etwas Selbstverständliches hinzu: »Es ist also in Nürnberg geschrieben worden«. Hieraus ginge demnach hervor, dass ihm diese Persönlichkeit eine längst bekannte gewesen sein musste. Ich suchte dieser Spur zu folgen und in den Schriften von Murr's etwas darauf Bezügliches zu finden. In seiner Descriptio scriptorum editorum et edendorum. Nürnberg 1805 traf ich in der That unter No. 82 das Gewünschte, nämlich »Versuch einer Geschichte der Musik zu Nürnberg. 1805«. Wenn in irgend einem seiner Werke Paumgartner besprochen war, so musste hier der geeignetste Ort sein, aber in allen bibliographischen Werken suchte ich vergebens nach dieser Schrift, selbst die Messkataloge aus jener Zeit kannten sie nicht und so gewann ich allmählig die Gewissheit, dass sie niemals gedruckt worden ist und noch heute zu den edendis gehört. Ich forschte nun in Nürnberg selbst nach dem Verbleibe des Manuscripts, empfing jedoch durch Herrn Dr. Frommann die niederschlagende Mittheilung, dass die Bibliothek v. Murr's zerstreut worden und sogar in Nürnberg die erwähnte Schrift unbekannt geblieben sei. Demnach wurde sie wahrscheinlich im Jahre 1805 einem Verleger zur Veröffentlichung übergeben, die unmittelbar darauf aus-

brechenden schweren und langwierigen Kriege verzögerten jedoch die Herausgabe, welche später ganz unterblieb, da Herr v. Murr noch vor Beendigung des Krieges starb. Wahrscheinlich ruht das Manuscript in dem Archive irgend eines Verlegers, die Veröffentlichung desselben wäre um so wünschenswerther, als Herr v. Murr über mehrere unbekannt gebliebene Dokumente aus der Metropole mittelalterlicher Kunst verfügte, wie ja auch das Locheimer Liederbuch nebst dem Orgelbuche Paumann's durch ihn zuerst ans Licht gezogen wurden.

Das letztere Werk legt nicht minder als das vorangegangene Liederbuch, ja vielleicht in noch höherem Grade sowohl an Form als Inhalt, Zeugniss von der bedeutenden und allgemeinen Kunstentwicklung in Deutschland um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ab. Was zunächst die Form betrifft, so bemerken wir, dass das Ganze in der Deutschland eigenthümlichen Tabulaturschrift geschrieben ist und auch in dieser Beziehung als das älteste Dokument sich geltend macht, da die bisher als früheste bekannte Tabulatur von Virdung (Basel 1511) um sechzig Jahre später ist als die vorliegende.

Die *Orgeltabulatur*, wie sie im Gegensatze zu der auf ganz andern Principien beruhenden Lautentabulatur genannt wurde, bestand einfach darin, dass man sich der deutschen Buchstaben statt der Noten bediente. Da diese sogen. deutsche Tabulatur unlängst in dem trefflichen Werke von H. Bellermann »Der Contrapunkt« (Berlin, J. Springer. 1862) S. 22ff. genau beschrieben und mit facsimilirten Beispielen belegt ist, so wird es hier genügen darauf zu verweisen — in der Voraussetzung, dass jedem Leser dieser Jahrbücher das genannte Werk zur Hand sein wird.

Allerdings erscheint eine derartige Tabulatur im ersten Momente unserem Auge sehr befremdlich und ist insbesondere sehr mühsam zu schreiben; bei näherer Bekanntschaft überzeugen wir uns jedoch sehr bald, dass es keine zuverlässigere, gedrängtere und leichter zu übersehende Partiturschrift gibt und selbst unsere Notenschrift nach früherem Gebrauche in dieser Beziehung weit zurücksteht. Letztere bedingt das Vertrautsein mit zehn bis zwölf verschiedenen Schlüsseln, bietet bei Auflösung der Ligaturen oft sehr erhebliche Schwierigkeiten und erregt durch das Fehlen zufälliger Erhöhungs- und Vertiefungszeichen fortwährend Bedenklichkeiten. Allen diesen Inconvenienzen beugt die Tabulaturschrift vor; man braucht blos die ersten sieben Buchstaben des Alphabets und die wenigen Zeichen für Zeitdauer zu kennen, um die verwickeltsten mehrstimmigen Sätze mit einer Zuverlässigkeit zu entziffern,

die bei der frühern Notenschrift niemals zu erreichen ist. Ja, selbst die Takteintheilung kennt unsere Tabulatur schon seit ihren frühesten Anfängen, während die Notenschrift erst im siebzehnten Jahrhundert dahin gelangte. Diese grofsen unläugbaren Vorzüge bestimmten selbst die hervorragenderen Musiker bis ins achtzehnte Jahrhundert sich der Tabulatur mit Vorliebe zu bedienen. Ueber den einzigen Vorzug der Notenschrift, ihre gröfsere Anschaulichkeit könnten wir erst dann endgültig urtheilen, wenn wir uns der Tabulatur von Jugend auf eben so ausschliefslich bedient hätten wie der Notenschrift. Aber auch diese Anschaulichkeit suchte sich die Tabulatur dadurch anzueignen, dass sie die Buchstabenschrift mit der Notenschrift verband, indem die Hauptstimme in ein Notensystem und die übrigen in Buchstaben darunter gesetzt wurden. Diese Notation finden wir schon in Paumann's Ars organisandi (Vergl. Schriftbild No. 3) und zwar in solcher Vollkommenheit, dass sie augenscheinlich schon seit lange in Anwendung gewesen sein musste, um eine Abgeschlossenheit zu erlangen die auch später keiner weiteren Verbesserung bedurfte.

Neben dieser Orgeltabulatur existirte in Deutschland auch noch eine *Lautentabulatur*. Die bezüglichen ältesten Schriftsteller, Virdung und Agricola, bezeichnen übereinstimmend unsern Paumann als Erfinder derselben. Die Beschreibung dieser Tabulatur findet man ebenfalls bei *Bellermann* S. 30 ff.

Die Lautentabulatur beruht im Principe darauf, dass man nicht die Töne sondern die Griffe durch Buchstaben darstellt, die von da an, wo das Alphabet nicht mehr ausreicht, verdoppelt werden, wogegen man die leeren Saiten mit Zahlen bezeichnet. Dieses einfache Verfahren gestaltete sich später etwas complicirter, als man die ursprünglichen fünf Saiten mit einer sechsten nach der Tiefe vermehrte. Um nämlich die bereits festgesetzten Bezeichnungen nicht zu ändern, wurde die regelmäfsige Folge derselben unterbrochen und grofse Buchstaben für die Griffe auf der nachträglich hinzugefügten Saite eingeschoben.

Entbehrte schon die Orgeltabulatur der Anschaulichkeit, so ist diefs bei der Lautentabulatur in noch weit höherem Mafse der Fall, ja, sie ist geradezu unmusikalisch, weil sie statt der Töne blos die Griffe bezeichnet. Agricola sagt deshalb boshafter weise von ihr: Man sehe es ihr an, dass sie von einem Blinden erfunden sei. Wahrscheinlich sollte das Bezeichnen der Bünde mit Buchstaben unserm wackern Künstler nur ein augenblicklicher Nothbehelf sein, der sich dann später in der Praxis festsetzte.

Die den Deutschen ganz allein eigenthümlichen Tabulaturen haben

in kunsthistorischer Beziehung eine Bedeutung, die bis heute nicht gehörig gewürdigt worden ist. Wir haben schon darauf hingedeutet, wie ungemein schwierig die alte Notenschrift zu lesen war. Man muss Heinrich Bellermann's Buch über die alten Mensuralnoten studirt haben, um zu ermessen, welcher jahrelangen Uebung es bedurfte, um nur die gebräuchlichsten Ligaturen aufzulösen und sich im Momente der Ausführung der zahllosen Regeln klar bewufst zu sein, um sie sofort in richtige Anwendung zu bringen. Beinah einer ebenso langen unausgesetzten Uebung bedurfte es, um sofort die nöthigen Erhöhungen und Vertiefungen zu ergänzen, welche nirgends vorgezeichnet waren, deren richtige Einfügung aber unbedingt von den Sängern gefordert wurde. Wie schwierig Letzteres war, mag ein einziges Beispiel vor Augen führen. In den kleinen historischen Schriften v. Winterfeld's ist die kurze Melodie zum vierten Psalm in dreistimmigem Satze von Clemens non Papa mitgetheilt; derselbe Satz findet sich in Commer's Ausgabe der Souter Liedekens und in Dehn's Manuscript derselben, welches in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt wird. Jede dieser Fassungen weicht bei Einfügung der nöthigen Erhöhungen und Vertiefungen ganz und gar von den andern ab und nach meiner Ansicht dürfte keine einzige der Praxis des sechzehnten Jahrhunderts durchaus gerecht werden. Wenn nun schon ein einfaches neunzehntaktiges Lied bei Männern, die sich fast ausschliefslich mit alter Musik beschäftigten, die in dem vorliegenden Falle erst nach Anfertigung einer Partitur und nach reiflicher Erwägung ihre Entscheidungen trafen, eine derartige Meinungsverschiedenheit hervorruft, wie mangelhaft muss die Schrift sein, in der uns dieser Satz aufbewahrt ist!

Erst zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts durchbrach diese Mensuralschrift den gelehrten Nimbus und wurde dadurch allgemeine Notenschrift, dass sie sich die sämmtlichen Errungenschaften aneignete, deren sich die Tabulatur schon seit zwei Jahrhunderten erfreute. Der Gebrauch der Schlüssel wurde vereinfacht, die schwierigen Ligaturen aufgelöst, die nöthigen Verbindungszeichen am rechten Orte eingefügt und die Takteintheilung durch senkrechte Striche anschaulich gemacht. Die Vervollkommnung der Mensuralschrift ging demnach wesentlich mit von der Tabulatur aus und sobald sie sich diese Vorzüge angeeignet hatte, trat ihrer gröfseren Anschaulichkeit wegen der Gebrauch der Tabulatur zurück, bis er allmählig, als nicht länger unumgänglich nöthig, ganz verschwand.

Die Orgeltabulatur in unserem Manuscripte unterscheidet sich von den späteren des sechzehnten Jahrhunderts dadurch, dass sie sich eines Notensystems von sieben Linien bedient, auf denen der Schlüssel je nach Bedürfniss seine Stelle wechselt. Eben so zeichnet sich die Notation der fünf letzten Tonsätze durch Anwendung offener Notenköpfe aus, während in den Paumann'schen Stücken wie in allen späteren Orgeltabulaturen nur gefüllte Notenköpfe in Anwendung kommen. Im übrigen ist die Tabulaturschrift, wie sie von den drei verschiedenen Schreibern unseres Manuscriptes gehandhabt wird, eine so geläufige und durchgebildete, dass wir mit Sicherheit die Anfänge dieser im Jahre 1452 schon so allgemeinen Tonschrift in eine weit frühere Epoche, vielleicht noch in die letzte Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts verlegen dürfen.

Eine ganz besondere nicht hoch genug zu veranschlagende Wichtigkeit erhält unser Manuscript noch durch seine frühesten zuverlässigen Aufschlüsse über die Grundsätze bei Anwendung des Subsemitonium und gleich hier bewährt sich die Ueberlegenheit der Tabulatur gegenüber der damaligen Notenschrift, die uns in dieser Beziehung völlig im Dunkeln liefs, aufs glänzendste. Bisher blos auf die Vorschriften von Praetorius beschränkt, welcher zu einer Zeit lebte, wo schon die sogenannte chromatische Schreibweise in Blüte stand, war man nur bemüht, so viele Subsemitonien als möglich einzuflicken und dadurch das Charakteristische der frühesten Zeit, die Diatonik, ganz auszutilgen; aus Paumann's Tabulaturbuch ersehen wir aber mit gröfster Zuverlässigkeit, dass das Subsemitonium blos bei Hauptcadenzen und auch hier fast nur nach unmittelbar vorhergegangener Verminderung der Sexte stattfand. Ebenso gibt die Handschrift interessante Aufschlüsse über die früheste contrapunktische Behandlung der Kirchentöne, über die damalige Beschaffenheit der Orgel selbst und ihre Spielweise, wie noch über so manches Andere.

Die den Paumann'schen Tonstücken unmittelbar folgende lateinische Unterweisung in der Mensuralnote stelle ich dem Ganzen voran und theile von derselben eine wörtliche Uebersetzung mit, die auf mein Ersuchen Hr. Heinrich Bellermann angefertigt und mit Anmerkungen begleitet hat. Kretschmer lieferte gleichfalls in No. 18 der Allgem. musikal. Zeitung. Jahrg. 30 eine Uebersetzung dieses kurzen Schriftstückes, die jedoch sehr unvollkommen und willkürlich ausfiel; denn Vieles ist zugesetzt, Anderes weggelassen, wahrscheinlich weil der Uebersetzer den Urtext selbst nicht lesen konnte und nur durch eine Erklärung nach eigenem Ermessen sich zu helfen suchte. Diese Vermuthung soll

jedoch keinen Tadel in sich schliefsen, denn das Manuscript ist so undeutlich und von einer solchen Masse von Abbreviaturen verdunkelt, dass sogar der für alle Fälle Rath schaffende Du Cange uns hier zuweilen im Stiche lässt und man desshalb für die absolute Richtigkeit des Textes schwerlich einstehen kann.

Die Ueberschrift des Paumann'schen Werkes bedarf einer besonderen Erklärung. Nach unsern heutigen Begriffen möchte man unter dem Titel: Fundamentum organisandi vielleicht eine »Grundlage des Orgelspiels«, also eine Orgelschule oder etwas dem Aehnliches verstehen; aber obgleich der Inhalt allerdings zunächst für die Orgel bestimmt ist, so deutet diefs wenigstens der Titel nicht an. Der Ausdruck organisare (häufiger: organizare) wurde bereits im neunten Jahrhundert von der Hucbald'schen Diaphonie gebraucht und bezeichnete das Verfahren, durch Versetzung einer bestimmten Tonreihe in ihre Octave, Quinte oder Quarte eine gewisse Mehrstimmigkeit zu schaffen. Als unter Franco von Koeln der Discantus aufkam, wurde der Ausdruck organizare auf diese neue Erfindung übertragen und bezeichnete nun die Kunst: zu einer gegebenen Stimme eine eben so selbständige, in freier Bewegung sich ergehende Gegenstimme zu setzen. In diesem Sinne hat auch Paumann das Wort gebraucht, wie der Inhalt selbst ergibt, und das Ganze ist nichts anderes, als eine praktische Anleitung, zu einer in den verschiedensten Intervallen sich bewegenden Grundstimme eine figurirte Oberstimme zu erfinden. Demgemäfs beginnt No. 1 mit der einfachen Tonleiter in ganzen Noten auf- und absteigend, wogegen die Oberstimme einen einfachen Contrapunkt ausführt. No. 2 und 3 bringen die Tonleiter in Terzen auf- und absteigend. No. 4 kehrt wieder zur Tonleiter in Secunden, aber mit einigen Umstellungen zurück. No. 5 und 6 legen die Tonleiter in Quarten zu Grunde, No. 7 und 8 in Quinten und No. 9 in Sexten. In No. 10 wird gezeigt, wie man einen Ton auf drei bis vier verschiedene Weisen contrapunktiren kann, in No. 11 und 12, wie ein liegender Bass zu behandeln ist. Wir haben hier den ersten Anfang zum Orgelpunkte noch im Zustande der kindlichsten Unschuld vor uns. No. 13 enthält siebenundzwanzig meist drei- und viertaktige Sätzchen nebst einer ausgeführten Coda über gegebene Bässe in verschiedenen Intervallen, wobei besonders die bei den Anfängen und Schlüssen vorkommenden Abweichungen ins Auge gefasst sind. Hiermit schliefst der systematische Unterricht, was auch durch das beigefügte Et sic est finis angedeutet ist. Die zweite Abtheilung bringt elf gröfsere Stücke, gleichsam als weiter ausgeführte

Muster, wie das im Einzelnen gezeigte am Ganzen in Anwendung zu bringen ist. Es sind ohne Ausnahme übertragene Lieder und zwar die damals beliebtesten, was daraus hervorgeht, dass wir die Hälfte derselben in dem Locheimer Liederbuche wiederfinden.

Das Paumann'sche Fundamentum schliefst ganz gemüthlich mit einem Glückwunsche zum neuen Jahre. Alles Weitere ist nachträglich von verschiedenen späteren Schreibern auf den noch anhängenden weifsen Blättern eingetragen. Es besteht diefs, wie schon erwähnt, aus der dem Paumann'schen Werke vorangestellten Unterweisung in der Mensuralnote, aus fünf zwei- und dreistimmigen Compositionen von Georg von Putechem, Wilhelm Legrant und Paumgartner, und endlich aus einigen Präludien ohne Angabe des Verfassers. Auf einigen freigebliebenen Notenlinien sind auch die beiden Lieder eingetragen, welche wir dem Liederbuche als Schlussnummern zugetheilt haben.

Was den Tonsatz der Orgelstücke betrifft, so dürfen wir vor allen Dingen nie vergessen, dass damals eine Scheidung des Pfeifenwerkes noch nicht stattfand und demnach die Quinten- und Octavenregister fortwährend in gleicher Stärke ertönten wie die übrigen Stimmen. Man nahm desshalb auch keinen Anstand, sie ausdrücklich vorzuschreiben — ganz im Gegensatze zur Gesangmusik, wo derartiges mit Recht strenge verpönt war. Schon bei dem zweiten Harmonieschritte in der ersten Nummer unseres Orgelbuches stofsen wir auf eine solche Quintenfolge und finden dergleichen jeden Augenblick ohne Ausnahme bei sämmtlichen Verfassern, welche unsere Handschrift nennt, mochte ihre contrapunktische Gewandtheit auch noch so grofs sein. Es scheint also, dass eine solche Licenz den Orgelcomponisten jener Zeit allgemein zugestanden war. Berücksichtigt man diese Ausnahmestellung so dürfen wir mit Recht erstaunt sein, neben diesem Unvollkommenen und Befremdlichen schon so grofse Gewandtheit und Selbständigkeit zu finden. Die Stücke sind fast durchgängig im einfachen Contrapunkte sehr fliefsend gesetzt und die Grundmelodie meistens von einer reich figurirten Gegenmelodie umspielt. Eben so finden wir bereits die erweiterten Kunstmittel, welche das instrumentale Element dem vokalen zuführte, in allgemeiner Anwendung. Die gröfsere tonliche Beweglichkeit ergeht sich schon in passagenartigen Figuren, die auch sofort den vollen erweiterten Umfang nach Höhe und Tiefe in Anspruch nehmen. Selbst die instrumentale Tonfärbung finden wir bei der Pastorella No. 12 schon in Berechnung gezogen, ja wir werden nicht selten sogar an Figuren in der späteren Klaviermusik

erinnert, die hier wie vorahnend auftauchen. Am empfindlichsten berührt uns der Mangel an Klangfülle, so dass wir unwillkürlich an die fleisch- und blutlosen Gestalten auf altdeutschen Gemälden erinnert werden. Diese Kahlheit rührt vorzugsweise von der für die volle harmonische Entfaltung nicht ausreichenden Zweistimmigkeit her, von den dreistimmigen Sätzen unserer Sammlung werden wir uns desshalb ungleich mehr befriedigt fühlen.

Die Sammlung lehrt uns, dass diese ältesten Orgelsätze nicht von einem einzelnen, vielleicht geistig besonders hervorragenden oder durch günstige Verhältnisse ausnahmsweise weit geförderten Künstler herrühren, sondern wir sehen ihn von einer Gruppe ebenbürtiger Kunstgenossen umgeben, ja wir finden die Tonsätze von Putechem und Paumgartner sogar den Paumann'schen überlegen, so dass es scheinen möchte, als habe Letzterer seinen grofsen Ruhm weniger seinem Compositionstalente, als vielmehr seiner virtuosen Ueberlegenheit zu danken gehabt, welche übrigens in den vorliegenden Compositionen auch gerade nicht auffallend zu Tage tritt. Ganz besonders fliefsend und anmuthig erscheinen uns die den Schluss der Sammlung bildenden drei Präludien, wovon das letzte eigentlich als Interludium zu betrachten ist — um den Uebergang von einer Tonart zur andern zu bilden. Leider ist uns der Verfasser dieser drei Sätzchen nicht genannt, was um so mehr zu bedauern ist, weil das erste derselben für unsere Kunstgeschichte in sofern epochemachend wird, als es mit einer Reihenfolge accordlicher Harmonien beginnt, die, nach bisheriger Aussage unserer Forscher, erst hundertundfünfzig Jahre später angetroffen werden. Also auch hier bei der Harmonie genau dieselbe Erscheinung wie bei Melodie und Contrapunkt; was wir gegen Anfang des sechzehnten Jahrhunderts von den Ausländern entlehnt haben sollen, ist in weit früheren Zeiten als deutsches Ureigenthum nachgewiesen.

Wir sind beim Ziele unserer Wanderschaft angelangt! Oft wollte uns während derselben bedünken, als befänden wir uns in einer verschütteten Stadt des Alterthums. Wohin sich unser Auge wandte, wohin der zagende Schritt sich richtete, stiefsen wir auf Trümmer, die Zeugniss von einer entschwundenen grofsartigen Kunstentfaltung ablegten. Bei jedem Schritte schien es dem entzückten Blicke, als bedürfe es nur der leicht ordnenden Hand des Kundigen, um die umhergestreuten Trümmer sofort in ihrer ursprünglichen Integrität herzustellen. Anfangs gelingen diese

Versuche, aber je weiter wir vorrücken und das Kunstwerk beinahe schon vollendet vor unserem Auge sich aufbaut, desto mehr gewahren wir mit Schrecken, dass hier und dort das Einzelne sich nicht genau zum Ganzen fügen will. Wir erneuern den Versuch und bemühen uns, irgend ein Fragment durch ein anderes zu ersetzen; wir durchwühlen das Gerölle nach tauglicheren Trümmern und beginnen nach jedem Funde neue Versuche, bis wir endlich traurig und entmuthigt zu der Ueberzeugung gelangen, dass hier alles Mühen vergeblich und das schöne Kunstwerk für immer verloren ist. Ganz ähnlich erging es uns mit manchen Stücken der Locheimer Handschrift. Allenthalben stiefsen wir auf Notenreihen in den reinsten melodischen Verhältnissen, die zwar getrennt und unordentlich durch einander lagen, aber durch die Cadenzirung und die Rhythmik sich als zusammengehörend auswiesen. Waren es aber Oberstimmen oder Unterstimmen? Das Fehlen jeglicher Vorzeichnung liefs diefs zweifelhaft. Oft finden sich nur diese ohne die melodieführende Stimme, häufig ist der Text mit der Melodie ganz unvereinbar. Es ist uns keine musikalische Handschrift des Mittelalters bekannt, welche durch so verschiedenartige, von einander durchaus abweichende Schreibweisen, durch so viel Unverstand und Sorglosigkeit der Schreiber ähnliche unübersteigliche Hindernisse dem Interpreten böte. Unter solchen Umständen versteht es sich von selbst, dass wir nicht für Einzelnheiten einstehen können, nur so viel dürfen wir versichern, dass wir mit äuferster Gewissenhaftigkeit nach der uns verliehenen Einsicht verfuhren. Wo die bessere Lesart nicht ohne Willkür herzustellen war, verzichteten wir lieber darauf, als das Original irgendwie zu beeinträchtigen. Nichtsdestoweniger sind die Resultate, welche wir aus diesen Dokumenten schöpften, so mannigfaltig und belangreich, dass wir unsere Anstrengung reichlich belohnt erachten und uns über die ungelöst gebliebenen Räthsel leicht trösten können. Wir haben die älteste Instrumentalmusik, welche bis jetzt die Welt kennt, ans Licht gezogen; wir haben unter den Melodien viele von wunderbarer Schönheit entdeckt, die sich durch feinsten Rhythmus und charakteristischen Ausdruck selbst heute noch auszeichnen, ja sogar einige, geschmückt mit einem mehrstimmigen Contrapunkte, der durch seinen Wohllaut und seine Eleganz alle Kenner entzücken muss. Die gewaltige Ueberlegenheit der Deutschen auf dem Gebiete der Tonkunst während des achtzehnten Jahrhunderts, welcher alle Welt huldigte, die schon während des elften Jahrhunderts in Franco von Köln als epochemachend zu Tage trat, sie ist nun als eben so bewältigend zu Anfang des

fünfzehnten Jahrhunderts urkundlich nachgewiesen, also gerade in derjenigen Epoche, welche für die Gestaltung aller späteren Tonkunst den entscheidendsten Einfluss hatte. Den Grund dieser Ueberlegenheit Deutschlands hat der Verfasser dieser Blätter in dem Umstande zu finden geglaubt, dass sämmtliche Elemente der heutigen Tonkunst, Tonalität wie Rhythmik, Ureigenthum der Germanen sind, welches theils in der Sprache, theils in dem eigenthümlichen Gemüthsleben wurzelt. Er hat zu diesem Zwecke sowohl Rhythmik wie Tonalität bis in die Zeit der Ottonen verfolgt und sie allenthalben scharf ausgeprägt im direkten Gegensatze zu der romanischen Weise gefunden.

Es fehlt keineswegs an ähnlichen musikalischen Handschriften des Mittelalters, die theilweise sogar um mehr als ein Jahrhundert älter sind. Mögen unterrichtete Männer in eingehender Monographie sie gleichfalls an das Tageslicht ziehen und dadurch Bausteine zu einer Geschichte deutscher Tonkunst beschaffen, die uns leider noch immer fehlt. Aber nur keine Geschichte nach Art der in neuester Zeit zahlreich auf den Markt geschleuderten, die wahrlich nicht dazu angethan sind, den wohlverdienten Ruhm deutscher Wissenschaftlichkeit und Gründlichkeit zu bewahren.

DAS

LOCHEIMER LIEDERBUCH

UEBERTRAGEN UND BEARBEITET

VON

FR. W. ARNOLD UND HEINRICH BELLERMANN.

UND VON LETZTEREM MIT ERLÄUTERUNGEN VERSEHEN.

1.

Seite 1 der Handschr.

1) Disc. 2) 3)

Mein mut ist mir we - trü - bet gar, das hört man an meim

singen, mein au-gen se - hen her und dar, mein frewd will mir

Rep.

ze - ry - - - nen. Mein hercz das trawert y - nigck-lich mit

4)

manchem sewfczen klä - gigck-lich, untrew pringt mir grofz lay - - de.

1.

Mein mut ist mir wetrübet gar,
das hört man an meinem singen,
mein augen sehen her vnd dar,
meine frewd wil mir zerynen.
Rep. Mein hercz das trawert ynigklich
mit manchem sewfczen klägigklich,
vntrew pringt mir grofz layde.

2.

Wer groffze lieb jm herczen tregt,
das pringt jm solchen smerczen,
das klag ich got vnd ist mir laid
vnd darr jn meinem herczen.
Rep. Jch hett mir ain pulen aufzerkoren,
an dem ist all mein trew verloren,
darvmb mufz ich sy meyden.

3.

Jch klag es got vnd tut mir wee,
sol ich von ir nw wencken,
got geb, das ir vntrewlich geschech,
do pey sy mein gedencke.
Rep. Jch het sy vil lieber denn sy mich,
sy wollt mir doch gelawben nit,
dy lieb will sich zetrennen.

4.

Herwider mut mit reichem schall,
mit frewden will ich singen,
ich pin noch frölich, welcher ich gefall,
dy mag wol zw mir springen.
Rep. Mein junges hercz will ich ir geben
vnd will ir gancz zw willen leben,
der falchen wellt zw layde

5.

Jch wayfz mir ein frewlein adelleich,
gar höfflich kan sy prangen;
het mich das frewlein myniglich
jn seinem herczen vmbfangen
Rep. Darvmb wollt ich ir diener sein
stet pifz an das ende mein,
mein trew von ir nit seczen.

6.

Jr angesicht ist lieplich plaich,
ir wenglein rot wol gecziret,
ir hentt snee weyfz, ir ewglein klar,
ir leib ist wol gecziret.
Rep. Jr mündlein print als der rot rubein,
für war, es mag nit füffzers gesein,
jch habs versucht mit frewden.

7.

Gesegen dich got, ich var da hin
dein scheyden tut mich krencken,
zw lecz laffz ich dir hercz, mut vnd syn,
wenn ich dar an gedencke
Rep. kan mir kain frewd von dir geschehen,
wer pesser, ich het dich nye gesehen,
vor laid so mufz ich sterben.

Hab ich lieb, so hab ich not,
meid ich dich lieb, so pin ich tod,
ee ich laid on lieb will han,
ee will ich lieb jn leyden han.
(Ein lüg, ein lüg.)

Die Melodie ist im Original mit Angabe des C-Schlüssels und mit jedesmaliger genauer Bezeichnung des ♮-quadratum und ♭-rotundum geschrieben; dagegen fehlt, *wie durch das ganze Liederbuch*, das Taktzeichen. Die Noten sind gut und deutlich, so dass wir nirgends auf eine zweifelhafte Stelle stiessen und auch keine einzige Note eine Aendrung verlangte. Ich musste ausser dem Taktzeichen nur ergänzen:

1) Bei der ersten Note das ♮, welches sich aber aus dem folgenden e ganz von selbst ergiebt.

2) Den Punkt, welcher, wie es scheint, in der Handschrift nicht gestanden hat; doch lässt sich dies bei der stark vergilbten Tinte schwer entscheiden.

3) Die zweite Zeile des Liedes sieht ohne Taktstriche im Orginal so aus:

das hört man an meim sin - gen, mein au - gen se - hen

Hier hätte ich bei dem von mir gewählten Taktzeichen nach der Regel die erste Brevis dreizeitig messen müssen, wodurch aber die Takteintheilung noch schwieriger geworden wäre. Da, wie wir bereits gesagt, die Taktzeichen alle fehlen, so war ich im Anfange dieser Melodie in grofser Verlegenheit. Der zweite Theil aber von den Worten an »*mein hercz das trawert*« lässt ganz deut-

lich den Tripeltakt erkennen, welcher dann in den Schlusstakten *vntrew pringt mir grofz layde* in die häufig am Schluss stehenden Hemiolien übergeht. Ebenso sind die gleichlautenden Takte des ersten Theils »*mein frewd wil mir zerynen*« als Hemiolien anzusehen. Ich halte den Rhythmus dieses Liedes für verdorben. In dem Gange der Melodie herrscht ein so schöner und fliefsender Tonfall, dass dieselbe, wenn man sich in rhythmischer Beziehung einige Aendrungen erlauben wollte, von der aller angenehmsten Wirkung ist. Ich lasse sie daher in etwas veränderter Gestalt noch einmal folgen.

Mein mut ist mir we-trü-bet gar das hört man an meim

sin-gen, mein au-gen se-hen her vnd dar mein frewd wil

mir zery - - - nen. Mein hercz das tra-wert y - - nigcklich mit

manchem sewfczen klä - gigk-lich untrew pringt mir grofz lay - - de.

Die Hemiolien habe ich durch || angedeutet.

4) Hier sind in der Handschrift Spuren des Radirens, welche indessen nicht im geringsten der Deutlichkeit Eintrag thun.

Die Ueberschrift *Disc.* deutet darauf hin, dass die Melodie ursprünglich einem mehrstimmigen (leider wohl verloren gegangenen) Satze angehört hat.

Zum Text: 2,4. darr = dürr. 4,7. falchen = falschen. 6,5. print = prangt.

Auf der unteren Hälfte des ersten Blattes unsrer Handschrift befindet sich ein grofser Moderfleck, wodurch ein Theil der siebenten Strophe und der nächst folgenden vier Zeilen weggefressen ist. Der Zusammenhang lässt übrigens das Fehlende leicht ergänzen, auch stehen die letzten vier Zeilen in dem Liederbuche der Clara Haetzlerin pag. LXIX No. 11 (Ausgabe von Haltaus) wo sie so lauten:

Hab ich lieb, so hab ich not,
meid ich lieb, so bin ich tot,
nun ee ich lieb durch laid wolt lân,
ee wil ich lieb in laiden hân.

Dieser Moderfleck zieht sich bis zum achten Blatte der Handschrift hin, jedoch ohne weiterhin erheblichen Schaden anzurichten, da er auf den folgenden Blättern von viel geringerem Umfange ist, und diese Blätter nicht wie das erste bis unten hin voll geschrieben sind.

2.

Tenor. Seite 2 der Handschr.

Wach auf mein hort der leucht dort her von o - ri - ent der liech - - - te tag, plick durch dy brö, ver-nym den glancz, by vein plob ist des hy - - - - mels glancz ge-men-get schon mit rechter substancz, ich fürcht kürczlich es ta-get he - - - re.

1.

Wach auf, mein hort, der leucht dort her
von oriennt der liechte tag,
plick durch dy brö, vernym den glancz,
by vein plob ist des hymels glancz,
gemenget schon mit rechter substancz.
jch fürcht kürczlich es taget here.

2.

Jch klag das mort, das ich nit mag,
jch hör dy vogell vor der hag
mit heler stymm erklingen schon,
fraw nachtigall mit irem süffen don
mit twingt gewallt, das ich sy muefz lon,
darvmb ich dick jn sorgen stan.

3.

Mit vrlaub, fraw, meins herczen ein sper
mich wundert, das ich nit bleiben mag;
schaiden, lieb, mir trawren pringt,
jr mündlein rot mich darzw twingt,
der pitter tod mich von ir dringt,
darvmb mufz ich verczagen.

4.

Jch sings der allerliebsten, so ichs han,
mit willen so gar on argen wan
noch hewr zu disem newen jar,
was ich dir wünsch, das werd dir war,
jch wünsch dir tawsent gute jar,
dy laffz ich dir, fraw, zu lecze.

(Varan hin gotts namen.)

Die Melodie dieses zweiten Liedes ist ebenfalls correct und mit genauer Angabe der Schlüssel geschrieben; ebenso ist das ♭-rotundum mehrfach angegeben, so dass über die Tonart kein Zweifel herrschen kann. Auch der Rhythmus des Liedes ist so einfach, dass man sofort den Tripeltakt erkennt. Die ersten sieben Takte sind ohne Worte und deuten auf ein Vorspiel hin; man muss hieraus schliefsen, dass sich der Sänger überhaupt dergleichen Lieder mit einigen Tönen aus dem Stegreife auf irgend einem der damals gangbaren Instru-

mente begleitete. Eine Aendrung in den Tönen der Melodie ist nirgends eingetreten, dagegen habe ich an zwei Stellen in rhythmischer Beziehung eine Kleinigkeit corrigiren müssen, nämlich:

1) Hier steht im Original ◇ statt ⊟, so dass dem Takte eine Zeit fehlt, die nun hierdurch ergänzt ist.

2) Hier stehen im Original statt ⊟ ◇ folgende fünf Noten ◇ ◇ ◇ ◇ ◇, welche gar nicht in den Takt passen; die ganze Stelle ohne Taktstriche sieht in der Handschrift so aus:

auch der Textunterlage wegen schien mir diese Aendrung geboten.

3) Die Schlusstakte der Melodie sind Hemiolien.

Ueber den Verfasser des Liedes so wie der Melodie siehe unten am Schlusse des Liederbuches die Anmerkung Arnold's.

Zum Text: 1,3. brö = brå = Wimper oder Braue. 1,4. by für wy = wie. 1,4. plob = blau. 1,6. here = herrlich. 2,1. Ich klag das mort = ich wehklage. 2,5. »Mit twingt gewallt« so der Text. 3,1. u. 2. Die Stelle ist corrumpirt; wundert wahrscheinlich Schreibfehler für wundet = verwundet. 4,6. zu lecze = zum Abschiede.

3.

Seite 2 u. 3 der Handschr.

Köm mir ein trost zu di - ser zeyt

aufz i - rem [*Moderfleck*] so wer mein

aufz meines

Sy erfrewt oft das junge

So oft ich an sy ge-dencke wo ich jn

frewnt - schafft

mein hercz sich

1.

Köm mir ein trost zw diser zeyt
aufz irem roten munde,
so wer mein vnmut ferr vnd weyt
aufz meines herczen grunde,
sy erfrewt (oft vnd) dick das junge
hercze mein,
wenn ich an sy gedencke,
wo ich jn frewntschafft pey ir pin,
mein hercz sich zw ir sencket.

2.

Slewffz auf, fraw, das (junge) hercze
dein,
nym mich darein gefangen,
vnd hallt mich nach dem willen dein
nach deines herczen verlangen,
das mir mein vnmut vertriben sey
vnd gancz vnd gar wenummen
so wirt mein hercz jn kurczer frist
widerumb jn frewde kummen.

3.

Daran gedenck dw höchste frucht
vnd laffz mich dir wehagen,
dein wandell gut, dein frewntlich zucht
dy tut mich zw dir gagen,
so vach mich, fraw, an deinen strick,
für mich jn dein geleytte,
verleich mir ainen augenplick,
ee ich mich von dir schayde.

(Hoho ich pin do storch.
Des mittags do man dy kirsen afz vnd
dy amerellen do starb er.
ein selige Zeit.)

Die Melodie dieses, so wie der beiden folgenden Lieder No. 4 und 5 sind ganz ohne Werth; auch fehlt ihnen die Angabe des Schlüssels. Da sie sehr lang sind, so möchte ich sie entweder für eine herausgerissene Stimme irgend einer mehrstimmigen Composition halten, oder aber sie haben sehr lange Vor- und Zwischenspiele, wenigstens ist es ganz unmöglich auf eine passende Weise die Worte der verhältnissmäfsig kurzen Strophen der Gedichte unterzulegen. In der Melodie des Liedes No. 3 sind überdiefs einige Noten durch den oben erwähnten Moderfleck fortgefressen. In ihren musikalischen Phrasen haben die drei Lieder eine auffallende Aehnlichkeit. Die Takteintheilung, in allen dreien das tempus perfectum, hat nicht die geringste Schwierigkeit. Ich habe dieselbe zu Anfang von No. 3 durch kleine Striche auf der obersten Linie des Systems angedeutet. Die häufig wiederkehrenden Longen sind Fermaten und der Punkt, welcher hinter einer der Longa folgenden Semibrevis steht, ist das Punctum divisionis, welches an Stelle unsres Taktstriches gesetzt wurde. Letztere Bemerkungen für diejenigen Leser, welche nicht mit der Mensuralnotation des XV. und XVI. Jahrhunderts vertraut sind.

Zum Text: 1,3. ferr = fern. 1,5. »oft vnd« nachträglich vom Schreiber hineincorrigirt. 2,1. Das eingeklammerte »junge« vom Schreiber ausgestrichen. 2,6. wenummen = benommen. 3,4. gagen = jagen, treiben. 3,5. vach = fass .

4.

Seite 4 der Handschr.

Mein hercz in hohen frewden

pey dir

wann dw mir doch

so gar dy ich

das solltu

1.

Mein hercz jn hohen frewden ist
pey dir, mein allerliebste frawe,
wann dw mir doch dy allerliebste pist
so gar on argen list,
dy ich jm herczen han,
das sollt du, fraw, an czweyfell
teglichen schawen an.

2.

Willt dw es nw bedencken recht,
das ich allczeyt jn hoffnung pin,
dw vindest an mir dein steten trewen knecht;
zw dir so stet
hercz, mut vnd all mein synne,
jch wartt, zart lieb, der gnaden dein.

Ueber die Melodie siehe die Anmerkung zu No. 3.

Zum Text: 1,6. an czweyfel = ohne Zweifel.

5.

Seite 5 der Handschr.

Tenor.

El- lend dw hast umb- fan - gen mich ich

waifz mein höchste

wer ich

wenn ichs *vel* mein frewd
Rep.

1.
Ellend, dw hast vmbfangen mich,
jch waifz nit, wem ichs klagen sol,
mein höchste fraw zwar ich main dich,
wer ich pey dir, so wer mir wol,
wenn ichs wesynn,
so sind dahin
ein frewd, das ich nit pey dir bin.

2.
Meinem herczen ist wee, wenn es gedencket,
das es von dir geschaiden ist,
vor vnmut es sich nyder sencket;
jch pitt dich, fraw, durch all dein güet,
ballt dich zu mir,
jn steter begir,
des selben geleichen will ich thun zu dir.

3.
Was ich ir sich, so gefellt mir nit
für dein gestallt, das wisse, fraw, fürwar,
mein hercz vor jamer schier zerbricht,
läffzt dw dich icht verweysen zwar,
es wirt dich gerewen
solchs valschs vntrewen,
des ich dir, fraw, doch nit getraw.
(vil guter jar)

Ueber die Melodie siehe die Anmerkung zu No. 3.

Zum Text: 1,5. wenn ichs wesynn = wenn ichs bedenke. 3,1. sich imperf. von sehen; ir vielleicht die tonlose Vorsylbe er und mit »sich« zu verbinden in irsich = ersah, erschaute, erblickte. 3,4. icht = irgend ein Ding, irgend etwas. 3,4. verweysen = verleiten.

6.

Seite 6 und 7 der Handschr.

Discantus.

Tenor.

Der win-ter will hin wei-chen der was mir hewr so lang, der

Contratenor.

1)

sum - mer kumpt wu-nig-li-chen des frewt sich mein ge - danck, vnd

der selben weil ob mir das hail wurd ze tayl von der liebsten ein

2)

lieb-lich um - - - be - fangck ye das ich mit ir

3)

sollt wenn ich wollt nach ro-sen in den ganck.

1.

Der winter will hin weichen
der was mir hewr so lang,
der summer kumpt wuniglichen
des frewt sich mein gedanck;
vnd der selben weil,
ob mir das hail
würd ze tayl
von der liebsten ein lieplich vmbefangk,
ye das ich mit ir sollt
wenn ich wollt
nach rosen in den (garten) ganck.

2.

Mit dir thw ich kein gange
nach rosen auf dy heyd,
do hyn do ist noch lange
ee das es kumpt dy zeyt,
das dy röfzlein werd
ein solchs wegern
der meinen lere
mir geschech kumer vnd auch layde,
wy möcht wirfz überwinden
sollt wirs nit vinden
dy hübschen röfzlein gemaydt.

3.

Doran wolt ich dich füren
zu röſzlein brawn vnd blo
. . . .
. . . .
(die huczeln sind tewer.)

Von den im Liederbuche enthaltenen dreistimmigen Sätzen ist der vorstehende Gesang einer der corrumpirtesten. Erstens fehlt in allen drei Stimmen Schlüssel und Vorzeichnung. Dann aber ist die mit *Contratenor* bezeichnete Stimme in doppelter Beziehung unleserlich; einmal dadurch, dass jener Moderfleck hinein reicht, zweitens aber auch dadurch (und dies ist viel schlimmer) dass sich der Schreiber fast bei jeder Note verschrieben hat, so dass man fast überall Spuren des Radirens sieht, aus welchen die zuerst gesetzten Noten zum Theil schwach und unkenntlich hervorschimmern. Es bleibt daher nichts weiter übrig, als diese Stimme dem Original getreu herzusetzen. Das Sternchen * bezeichnet eine radirte Stelle, beim NB. ist der Moderfleck.

Ich habe in der Uebertragung die sicher aus den vorstehenden Zeilen hervor gehenden Noten mit gewöhnlichen groſsen Typen setzen lassen; durch die ganz klein gedruckten Noten habe ich das fehlende zu ergänzen gesucht, und zwar, wie es in vorliegendem ungünstigen Falle nicht anders geschehen konnte, ganz nach subjectivem Ermessen, nur um den Gesang in seinem Zusammenhange geben zu können.

Was nun die beiden andern Stimmen betrifft, so ist im Tenor durchaus nichts geändert, dagegen hat sich der Discant diesem an einigen Stellen fügen müssen, nämlich:

1) Hier stehen in der Handschrift doppelt so groſse Noten: 𝅝. 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥. 𝅘𝅥

2) Hier ist die Mensur falsch; ich habe aus fünf Minimen sechs machen müssen und daher statt:

so geschrieben:

3) Diese Note steht im Original um eine Terz höher.

Ferner ist das ♭-rotundum in allen drei Stimmen von mir hinzugefügt.

Zum Text: 1,11. das eingeklammerte »garten« vom Schreiber durchstrichen. 2,7. »der meinen lere« so der Text. 2,11. gemaydt = schön, stattlich.

---

7. Seite 8 und 9 der Handschr.

1)

Mein frewd möcht sich wol me - ren wollt glück mein hel - fer

sein, ge - lück tet mich er - ne - ren verwunt mein sen - lich

pein. Ich het mir aufz - er - le - sen ein myn-nig - - - li - ches

weib, an der stet all mein we-sen ich kan an sy nit gne-

sen, das macht ir stol - - - czer Leib.

1.

Mein frewd möcht sich wol meren,
wollt glück mein helffer sein;
glück tet mich erneren,
verwunt mein senlich pein.
jch het mir aufzerlesen
ein myngliches weib,
an der stet all mein wesen,
ich kan an sy nit genesen,
das macht jr stolczer leib.

2.

Lafz mich dich uberwinden,
zartlibste fraw de mein! (sic!)
allain magstu mich enpinden
der edlen zuchte dein;
hilf, das mein will zuergange,
den ich do hab wegert,
leb ich darnach nwr lange,
so pin ich doch wetwungen
gegen dir jn hoffnung stan.

3

An dir hab ichs gemercket.
zart liebster geselle mein,
dw seyst jn lieb gestercket
gegen mir, das mag wol gesein;
dein willen wollt ich hulden,
so irt dy wellde mich,
dein senen sollt dw dulden,
jch hoff, ich wel es beschulden,
das wol benünget dich.

4.

Hercz, mut vnd syn bekrencket
darjnn, zartliebste fraw,
das sich dein lieb nit sencket
gegen mir, das mag wol sein;
dein lieb gedenckt gar klaine
so ich der welde engillt;
zartt edle frawe rayne,
wann ich pin dein allayne
dester pafz ich mich dir enpfilch.

5.

Lang peyten ist ein sache,
sprach sy dy myniglich,
dy mir groffz schaden machet
vnd mir mein hercz versert,
wann ich nur furcht den tage
des klaffers pösen list;
darauff laffz vns nit porgen,
spar vns das selbig morgen,
ja, do der valsch nit ist.

6.

Wo sol ich mich hin wenden,
lieffz mich dy güte dein,
zaig mir das selbig ende,
so möcht ich frölich sein,
vnd auch mit mute singen
zu dinst vnd lobe dir,
vnd all mein gedingen
den mag ich nit verpringen
an dich, das mag wol sein.

7.

Der mich hat abgestochen
vnd nye kain sper zeprach,
er maynt, er hab sich gerochen,
er stach sich selber jnn pach;
darjnn tett er sich waschen,
der selbig gute knab,
er hat ein volle taschen,
darauffz dy frewlein naschen,
darvmb pin ich schab abb.

(Hoho strosack. Da hallt ichs nach.)

Die Melodie ist im Original gut und correct mit Angabe des C-Schlüssels geschrieben, nur in der mit 1) bezeichneten Stelle der zweiten Zeile passen die Noten nicht in den Takt. In der Handschrift steht nämlich ein Punkt:

wollt glück mein helf-fer sein

ich habe sie aber nicht übereinstimmend mit der Wiederholung »*verwunt mein senlich pein*« gesetzt, sondern nur den Punkt getilgt um eine sinngemässe Betonung zu erhalten, so dass sie jetzt ganz lautet wie die späteren Wiederholungen »*ein mynnigliches weib*« und »*das macht ir stolzer Leib.*« Vielleicht wäre die Stelle »*verwunt mein senlich pein*« auch am besten so zu ändern.

Das ♭ ist nirgends bezeichnet, es muss aber ganz zweifellos nach dem Grundton f das ♭-rotundum sein, welches ich als Vorzeichnung hinzugefügt habe.

Zum Text: 1,8. an sy = ohne sie. 2,2. »fraw de mein« so der Text. 2,5. zuergange, vielleicht: in Erfüllung gehe. 3,6. dy wellde = die Welt. 3,9. benünget, vielleicht corrumpirt aus benüeget = zufrieden gestellt. Statt der drei letzten Zeilen der dritten Strophe standen ursprünglich folgende vier:

dein senen sollt dw dulden
(gegen mir jn hoffnung stan)
jch hoff, ich wel es beschulden
(gegen dir jn hoffnung stan)

Die eingeklammerten Z. sind durchstrichen, und für die letzte steht am Rande »das wol benünget dich«. Vielleicht steht die Zeile 2,9. »gen dir in hoffnung stan« nicht an richtiger Stelle. 4,6 engillt von engelten = zu Schaden kommen, büssen. 4,9. dester pafz ich mich dir enpfilch = desto lieber ich mich dir in Besitz gebe. 5,1. peyten, beiten = warten, zögern. 5,6. klaffer = Schwätzer, Afterredner. 5,7. porgen = vertrauen. 6,7. gedinge = Zuversicht, Hoffnung. 7,5. »sich« vom Schreiber hineincorrigirt, es hiess ursprünglich mich. 7,9. schab abb = abgewiesen.

8.

Seite 9 der Handschr.

Ich var do-hin, wann es mufz sein, jch schaid mich von der

NB.

lieb-sten mein, zw lecz laffz jch das her-cze mein, dy weil jch

leb so soll es sein, jch far jch far do-hin.

1.

Ich var dohin, wann es mufz sein,
jch schaid mich von der liebsten mein,
zw lecz laffz ich ir das herceze mein,
dy weil ich leb, so sol es sein,
jch far, jch far dohin.

2.

Des sag ich nymant mer,
meinem herczen geschach noch nye so wee,
o lieb, sy liebt mir ye lenger ye mere,
durch meyden mufz ich leiden pein,
jch far, jch far dohin.

3.

Das ich von schaiden nye hört sagen,
da von so mufz ich mich beklagen,
so mufz ich leid jn meinem herczen tragen
so mag es anderfz nit gesein,
jch far, jch far dohin.

4.

Ich pitt dich, du allerliebste fraw mein,
wann ich dich main vnd anderfz kaine,
wann ich dir gib mein lieb allain,
gedenck daran, das ich dein aygen pin,
jch far, jch far dohin.

5.

Hallt dein trew als stet als ich,
wy dw wilt so vindestu mich,
hallt dich jn hut, des pit ich dich,
gesegen dich got, jch var dohin,
jch far, jch var dohin.

(An galgen.
Var an hin, strosack, var an hin.
alzeit dein.
vil guter nacht.)

Diese in ihrem Tonfall sehr anmuthige Melodie ist uns leider ohne Schlüssel und Vorzeichnung überliefert; im Uebrigen ist sie correct und deutlich geschrieben. Des mangelnden Schlüssels wegen ist es aber sehr zweifelhaft, ob ich bei der Uebertragung das Richtige getroffen habe. Denn die Melodie kann auch recht gut der dorischen Tonart angehören, wenn man sie im Tenorschlüssel mit Vorzeichnung eines ♭ liest. Sie würde dann so lauten:

Ich var do-hin

NB.

Die Taktart ist die Prolatio perfecta. Es sind darnach die im 4., 5. und 6. Takte vom Ende stehenden Semibreves, welche im Original keinen Punkt haben und so aussehen:

dreizeitig zu messen. Der Schluss hat in dieser Weise etwas sehr mattes und schleppendes, und scheint mir rhythmisch verdorben zu sein. Auffallend ist ferner der mit NB. bezeichnete Terzensprung, wo das Ohr lieber die Note um eine Stufe höher hörte. Es kann möglicher Weise ein Schreibfehler sein, doch hielt ich mich zu einer Aendrung nicht berechtigt.

Zum Text: 5,1. als stet als ich = so stetig wie ich.

9.

1) Seite 10 der Handschr.

Jch het mir aufz - er - ko - - - ren ein röfz-lein zu

2)

ei - nem krancz do hin-dert mich ein do - - - ren vnd irt meins plüm-

leins glancz, das es nit mag ge-wachsen das macht des dor-

3) 4)

nes dück, sein stich sind vn-ge-lach - sam vnd macht mir traurig plick.

1.
Jch het mir aufzerkoren,
ein röfzlein zu einem krancz,
do hindert mich ain doren
vnd irt meins plümleins glancz,
das es nit mag gewachsen,
das macht des dornes dück,
sein stich sind vngelachsam
vnd macht mir trawrig plick.

2.
Welchs plümlein sich gesellet
jn hagen vnd jn dorn
vnd art von art gestellet,
sein schön sind gancz verlorn:
wann süffzer gesmack pald sawret,
von dornes pittrikait,
ee dann das plümlein scheynet,
wem sol es wesen layd.

3.
Jch habs vor offt vernummen,
das jn nesseln vnd jn dorn
vindt man nicht edler plumen,
das gelawb ich vngesworn.
Jch hett mir ein plümlein zogen
zw frewden manigs jar,
vnkrawt hat mirs wetrogen,
es hat verwachsen gar.

4.
Jch wünscht den doren layde
wol vmb das plümlein vein,
vnd vngefellet payden,
das sol geaygent sein;
mir ist durch jn verdorben
ganczlich mein plümlein klar,
vnkrawt hat mirs betrogen,
es wirt gerochen czwar.

5.
Jch will mich jm aufzerwellen
on aller doren danck,
vnd will mich zugesellen
zw ainem plümlein wanck;
precht es den doren layde,
das wer mir hochgemut,
von disem plümlein ich schaide
ein andre mich erfrewen thut.

(Alzeyt dein — vn ich dein.)

Die Melodie dieses Liedes ist wie die vorhergehende ohne Schlüssel überliefert. Doch scheint mir die Wahl des Tenorschlüssels die einzig mögliche zu sein; bei jedem anderen Schlüssel tritt der tritonus der diatonischen Leiter f-h in unangenehmer Weise in den Vordergrund, wie selbst hier in der Schlusszeile:

+ +

Dennoch ist die Melodie von einer angenehmen höchst eigenthümlichen Wirkung. Sehen wir von dem fehlenden Schlüssel ab, so sind die Noten des Originals

klar und deutlich geschrieben. Wir haben nur in rhythmischer Beziehung einige Kleinigkeiten hinzufügen müssen, nämlich: bei 1) und 2) fehlte der Punct; dagegen stand bei 4) ein Punct unnütz. Die Note bei 3) hatte eine Fermate und war in Gestalt der Longa geschrieben, in dieser Weise:

und unter dieser Fermate findet sich eine Quinte tiefer noch eine etwas kleiner geschriebene Note, deren Bedeutung ich nicht kenne. — In allem Uebrigen herrscht die vollkommenste Uebereinstimmung mit der Originalhandschrift.

Im 6. wie im 17. Takt habe ich statt vier Minimen sechs gesetzt, damit die folgende betonte Sylbe wieder auf den ersten Takttheil fällt. Im 6. Takt war dies Verfahren insofern geboten, als sonst die Wiederholung der beiden ersten Melodie-Zeilen eine vom ersten Male abweichende Takteintheilung bekommen hätte; vom 17. Takt an hätte man aber auch so schreiben können:

Zum Text: 1,6. dück = Tücke. 1,7. ungelachsam = ungelochsen = grob. 2,5. »pald« vom Schreiber hineincorrigirt, es hiefs erst »wol«. 4,3. ungefellet für ungevelle = Unglück, Mifsgeschick; payden für beiden scheint sich auf 3,2. nesseln und dorn zu beziehen. 4,4. geaygnet = vor Augen gestellt.

10.

Seite 10 der Handschr.

Diese Melodie, ohne Schlüssel und Vorzeichnung, steht am Ende der zwölften Seite. Wahrscheinlich sind hier zwei Blätter ausgerissen*), und das dazugehörige Gedicht ist verloren gegangen. Da die Melodie nicht einmal mit den Anfangsworten des Gedichtes bezeichnet ist, so ist schwerlich Aussicht vorhanden, dasselbe, selbst wenn es noch existiren sollte, jemals wieder seiner Melodie zueignen zu können. Dennoch hielt ich es der Vollständigkeit wegen für nöthig, die obige Notenreihe hier mit abdrucken zu lassen, und zwar ganz getreu nach dem Original ohne Versuch Schlüssel und Taktzeichen zu ergänzen.

*) Siehe die Schlussbemerkung.

11.

Seite 11 der Handschr.

Ach mey-den du vil se - - - ne pein wye hast

1) du mich vmb-ge-ben ver-slo-ssen in den lan - - - gen

schrein dar jnn für ich mein le - - - - - - - ben da-rumb ich sing

mit lawt-ter stymm es kumpt mir gar un - e - - - - ben.

1.

Ach meyden, dw vil sene pein,
wye hastu mich vmbgeben,
verslossen in den langen schrein,
dar jnn für ich mein leben;
darumb ich (schrey) sing
mit lawtter stymm,
es kumpt mir gar vneben.

2.

Fraw, ich fürcht sere der klaffer mundt,
vnd auch ir valsches leczen,
darvmb, mein hort, mach ich dirſz kunt,
mein trew will ich dir seczen,
dareczw hercz, synn
jn steter mynn,
dein lieb mag mich sein ergeczen.

3.

Mein höchste ain, vnd czweyfell nit,
nicht laſz mich des engellden,
das mich dein lieb so selden siecht,
darvmb thw ich dir mellden,
da pey erkenn,
als ich dirſz nenn:
nit laffz mich gegen dir schenden.

4.

Darvmb hoff ich auf guten trost,
jch hoff, mir süll gelingen,
willtu, mein hort, so wird ich erlöffzt,
an dir stet all mein wegynnen;
ob ichs vernem,
ich zw dir köm,
ob ich dein gnad möcht vinden.

5.

Darnach stet gancz meins herczen wegir,
darvmb laffz mir nit schaden,
das ich so selden pin pey dir,
des pin ich seer vberladen
on alle schuld,
nymm mich jn huld
darauf hoff ich der gnaden.

(Mein dienst zuuor vnd vnuerkert.)

Dieser Melodie fehlt ebenfalls der Schlüssel, was bei dem eigenthümlichen Umfange derselben doppelt zu bedauern ist. Der Anfangston liegt um eine None höher als der Schlusston. Abgesehen von dem Mangel des Schlüssels sind

die Noten gut und deutlich geschrieben, so dass selbst in rhythmischer Beziehung nicht die geringste Aendrung eintreten musste. Bei der Wahl des Schlüssels schwankte ich zwischen dem Tenor- und Discantschlüssel. Im ersteren Falle beginnt die Melodie phrygisch und schliefst dorisch. Setzen wir dagegen den Discantschlüssel, so würde sie dorisch beginnen und ionisch schliefsen:

Die andern Schlüssel geben unharmonische Verhältnisse.

An der mit 1) bezeichneten Stelle befindet sich im Original ein vom Schreiber hinzugefügtes Fähnchen (ein Strich mit einem Häkchen) in dieser Weise:

als ob hier irgend etwas eingeschoben werden sollte, doch ist mir die Bedeutung desselben ganz unverständlich. Etwas kühn wäre wohl aber die Conjectur, wenn wir annehmen wollten, dass sich der Schreiber in den ersten Noten bis zu diesem Zeichen geirrt und dieselben um eine Stufe zu hoch gesetzt hätte. Nehmen wir diesen, allerdings etwas unwahrscheinlichen Fall an, so würde sich die Melodie in einer sehr angenehmen Weise mit Hinzufügung des ♭-rotundum in der Octave D aeolisch bewegen.

Zum Text: 2,2. leczen = hemmen. Vergl. Liederbuch der *Clara Hätzlerin*, herausgegeben von Haltaus, pag. 46. No. 39.

12.

Seite 12 der Handschr.

Mein herez das ist be-kü-mert se - re von dir mein al - ler-

lieb - - - - ste fraw, das ich nit stet sol sein pey dir, dein

weyplich an-plick schaw - - - - en do-rvmb so ist ver-

lan - - - gen mich zw dir mein al-ler-lieb - - - - ster hort, gnad

mir zart-lieb - - - - ste fraw - - - - e schir, noch dir ich

wüt so ich pin dort.

1.

Mein hercz das ist bekümmert sere
von dir, mein allerliebste fraw,
das ich nit stet sol sein pey dir,
dein weyplich anplick schawen;
dorvmb so ist verlangen mich
zw dir mein allerliebster hort,
gnad mir, zartliebste frawe schir,
nach dir ich wüt so ich pin dort.

2.

Gelück zw aller stunde
wünsch ich dir rayne vnd zarte,
wann dw pist gancz jn mir enczündet,
mein hercz dein stet ist warten,
denn weifz grab jn prawn geuerbet,
hab ich mir schöns lieb aufzerkoren,
mein lieb sich stettlich zw dir arbaytt,
jch hoff, es sey doch nit verloren.

3.

Will gott, so wirt es alles gut,
helm zw stechen vnd sper ze brechen
han ich mir aufzerwellt mit mutt
na do mit den adell nit fwechen,
zw der lecz so will ich wünschen dir
dw zartte vnd vil rayne:
zw guter nacht noch aller deiner begir,
jn lieb vnd trewen ich dich mayne.

Die Melodie dieses Liedes ist leider ebenfalls ohne Schlüssel und Vorzeichnung in der Handschrift überliefert; sie scheint aber unzweifelhaft der Octave C mit häufiger Modulation nach F anzugehören. Die Noten sind correct und deutlich geschrieben, so dass sogar in rhythmischer Beziehung nirgends der geringste Zweifel herrscht. Die Melodie gehört theils ihres etwas grossen Umfanges, theils der häufig wiederkehrenden Phrase

wegen zu den weniger bedeutenden des Liederbuches.

Zum Text: 1,8. wüten = heftig verlangen. 2,5. grab für graw = grau.

13.

Seite 13 der Handschr.

Von meyden pin ich dick werawbt, das muefz mein frewd en-
der mir zu se-hen ist er-laubt, den sich ich lai-der

gell - - - - - - den
sell - - - - - - den das waifz got wol das mein we-

1)

gir in rech-ter lieb sich senckt zu jm vnd macht mir

ein sen - lich lei - den.

1.

Von meyden pin ich dick werawbt,
des muefz mein frewd engellden,
der mir zu sehen ist erlaubt,
den sich ich laider sellden;
das waifz got wol, das mein wegir,
jn rechter lieb sich senckt zu jm
vnd macht mir ein senlich leiden.

2.

Als lang pifz mich ernert dy frist,
senenn tut mir verdrieffen,
als meyden nit gehaiffen ist
jch hoff, mir süll gelingen.
So lebt mein hercz nit liebere zeit,
denn das ich dur sehen würd erfrewt,
so wollt ich frölich singen.

3.

O wunigliche zuuersicht,
nu laffz mir meyden nit schaden,
wann ich dich meid so hertiglich
vnd ich pin ṽberladen,
so schwir ich pey meiner lieb so grofz,
wenn ich dich meid, so frewet mich doch
dy gunst von deinen gnaden.

4.

Nw mag es ye nit anders gesein,
denn laid durch lieb ze haben,
durch meyden mufz ich leiden pein,
dar vmb lafz ich nit abe,
wann ich vor offt vernummen han,
das lieb on laid nit mag ergan,
jn trewen will ichs tragen.

Die Melodie ist mit genauer Angabe des C- und F-Schlüssels geschrieben; das ♭ (ob quadratum oder rotundum) ist zwar nirgends besonders angegeben, doch scheint aus der Cadenz auf a beim Wiederholungszeichen hervorzugehen, dass man das ♮-quadratum zu singen hat. Die Melodie gehört also der dorischen (authentischen) Tonart an. Die Noten sind in der Handschrift correct und

deutlich, nur an der mit 1) bezeichneten Stelle fehlt der Auftakt. Ich habe für denselben die Note g gewählt, und zwar aus dem Grunde, weil im Original mit der vor 1) stehenden Pause die Zeile abschliesst, und der Custos auf g hinweist. Die folgende Zeile beginnt dann aber mit einer Brevis f, die vom Schreiber wieder weggestrichen ist. Ich setze um jeden Zweifel zu zerstreuen die betreffende Stelle genau nach dem Original her:

etc.

14.

Seite 13 der Handschr.

Dein al - leyn was ich ein zeyt ich kund sein nye ge- nyeſ - - - - sen, vnd tet doch al - les was ich sollt do ich nw sach das es nit hel - fen wollt, die zeit tet mich ver - drieſ - - - - sen.

1.

Dein allayn was ich ein zeyt,
jch kund sein nye genyeſſen
vnd tet doch alles was ich sollt;
do ich nw sach, das es mich nit helfen wolt,
der zeit tet mich verdrieſſen.

2.

Mein hercz dir nit vil gutes gan,
des will ich dich beschaiden,
jch hab dirſz vor offt mere gesait,
yeczund ist mir vmb dich nit laid,
trew vnd vntrew kanst du bayde.

3.

Der virbicz wont dir in deynem mut,
dein hercz das ist von flander,
dar vmb so will ich dein auch nymmer mer,
gelück hilf mir, wo ich mich hyn kere,
dw gibst ein vmb den andern.

4.

Bebar dich got, ich var dohyn
von dir mit geringem herczen,
acht nit mein, wan ich acht auch nymmer dein,
jch waiſz mir ein anderſz hübsches frewelein,
das wendet mir all mein smerczen.

(Hab vrlaub du allter flederbisch.)

Dieses Lied steht im Original ohne Melodie; an der Seite ist jedoch in rother Schrift zu lesen:

Sub p'or' nõ excep̃ repeti^{oc}
(Sub priori numero excepta repetitione).

Hiernach lassen sich auch die Worte ganz gut unterlegen. In der ersten Strophe haben wir aber auch noch den Auftakt der ersten Zeile fortzulassen.

Zum Text: 2,1. gan praesens von gönnen. 3,1. virbicz = Vorwitz. 4,1. bebar = bewahr.

15.

Seite 14 der Handschr.

1) Des klaf-fers neyden tut mich mey-den frew-en in herczen durch i - ren plick ich dick er-schrick, vnd verhallt auch schympff vnd scher - - - - - - - - - - - - - cze 2) 3) 4) Ach weiplich

1.

Des klaffers neyden
thut mich meyden
frewen jn herczen
durch iren plick
ich dick erschrick
vnd verhallt auch schympff vnd scherczе
das ich meinen mut
nicht aygen thar
noch meiner wegir
das verwundt mir dick das hercze mein.

2.

Ach weiplich güt
als mein gemüet
stet zu deinen gnaden,
jch pin czwar dein
zartfreulein
gancz zu deinem dienst geporen,
erkücke mich
mich dürren ast
mit einem trost,
so stet mein hercz in plüet.

3.

O höchster hort
des klaffers wort
laſſz mich nit verdringen,
in steter wegir
weleib ich pey dir
mit herczen vnd mit synnen.
Nw pit ich dich
weipliche zucht
nw aygen dein frucht
an mir fraw durch dein güte.

Die Melodie ist im Original ohne Schlüssel überliefert, doch war derselbe leicht zu ergänzen, da sich später, pag. 18 und 19, die Melodie noch einmal als Tenor eines dreistimmigen Satzes vorfindet, den ich unten auf dieser Seite mittheile. An beiden Stellen stimmen die Melodien auf das vollkommenste überein, mit der einzigen Ausnahme, dass die oben gegebene einstimmige Melodie um 4 Takte länger ist. Das Lied beginnt nämlich mit einem Vorspiel, welches bis 1) geht. Hier ist im Original, wie ich es durch || angedeutet habe, ein Querstrich durch das Liniensystem gezogen; hinter diesem Strich sind die ersten Worte untergelegt. Ebenso schliesst sich bei 3) ein Nachspiel an. Dieses Nachspiel fehlt in der dreistimmigen Bearbeitung. Dasselbe endet übereinstimmend mit dem Vorspiel in c, und es sei hier gleich bemerkt, dass der Custos bei 4) anzeigt, dass bei der Wiederholung das Vorspiel zu überschlagen ist, dass sich also die zweite Strophe gleich dem Nachspiel anschliesst. Bei 2) steht ferner noch zwischen dem d und h eine Minima c, die nicht in den Takt passt, und die ich, da sie in der dreistimmigen Bearbeitung fehlt, mit gutem Gewissen streichen konnte. Die Worte der sechs ersten Zeilen lassen sich nun mit Leichtigkeit unterlegen; von da an widerspricht aber der Rhythmus der Töne nur gar zu oft dem des Gedichtes, so dass es nicht möglich ist, weiter mit Sicherheit zu verfahren. Möglicherweise kann hier oder später wieder ein Zwischenspiel eintreten, weswegen ich leider von einer ferneren genauen Unterlage des Textes abstehen musste.

Von groſser Wichtigkeit ist es, dass wir diese Melodie auch als Tenor eines dreistimmigen Satzes besitzen; derselbe steht im Manuscript allerdings erst einige Seiten später, doch lasse ich ihn gleich hier folgen:

Seite 18 und 19 der Handschr.

Discantus.

Tenor.

Des

Contratenor.

klaf - fers ney - - - den tut mich mey - den

frew - en in her - czen durch i - ren

1) 2)

plick ich dick er - schrick vnd ver-hallt auch

schympff vnd scher - - - - - - - - - - - cze.

3)

Die Noten dieses dreistimmigen Satzes sind mit genauer Angabe der Schlüssel von einer sicheren, in der Notenschrift sehr geübten Hand geschrieben. Daher hatte die Uebertragung nicht die geringste Schwierigkeit. Der Schreiber hat sich aber jedenfalls nicht viel Zeit gelassen, sondern seine Noten schnell und mit einer gewissen Flüchtigkeit geschrieben; das sieht man nicht allein an den Zeichen selbst, sondern er hat sich auch einige Male verschrieben, ausgestrichen und das Richtige daneben gesetzt. Wir haben daher nur an drei Stellen einen kleinen unbedeutenden, wohl bei solcher Flüchtigkeit leicht vorkommenden, Schreibfehler zu corrigiren, nämlich:

1) Vor dieser Note, welche im Orig. mit der vorhergehenden eine Ligatur bildet, steht ein ♯, welches aber durch das f im Discantus zur Unmöglichkeit wird.

2) Hier steht für die halbe Note a in der Hdschrift g.

3) Diese Viertelnote heifst in der Hdschr. g.

Wie das Wiederholungszeichen S., welches sich auch in der einst. Melodie findet, zu verstehen ist weifs ich nicht.

Zum Text: 1,8. aygen (von ougen) = zeigen; ich thar von turren, geturren = dürfen, wagen, sich getrauen. 2,2. als = alles. 2,7. erkücken = erquicken, beleben. 3,3. verdringen = verdrängen.

16.

Seite 14 und 15 der Handschr.

Tenor.

Möcht ich dein we - ge - ren, zarte lieb ge - lai - sten schier, jch 1)

wollt dich fraw ge - we - ren des glei-chen traw ich dir, dein

lieb dy thut sich me - ren jn meines her-czen be - gir hin - 2)

für gar vn - uer - ke - ret, das solt du glau-ben mir.

1.

Möcht ich dein wegeren,
zarte lieb, gelaisten schier,
jch wollt dich, fraw, geweren,
des geleichen traw ich dir,
dein lieb dy thut sich meren
jn meines herczen begir
hin für gar vnuerkeret,
das solt du gelauben mir.

2.

Alzeit will ich sagen
genad der trewe dein,
die mir thut wol wehagen
jn meines herczen schrein;
darvmb will ich es wagen
vnd auch dein diener sein,
des sey dir dar geslagen,
nymm hin die trewe mein.

3.

Rayne frucht, nw lache,
bifz frölich sunderwar,
mit dir mich frölich mache,
zu disem newen jar,
das mir jn allen sachen
gelücke widerfare,
mit frewden vnd gemache,
wünsch ich dir frewlein klar.

4.

Thw hin alle swere,
das allte jar ist hin,
der vns well sein gefere,
dem wünsch ich vngewin;
der pewtell werd jm lere,
wetrübet werd sein sin,
dein frewlein gar vnmere,
das sy schreien hotsch an jn.

5.

Aber thu des gleichen
dy liben vasennacht,
der winder will hin weichen,
der maye mit seiner macht
kompt vns gewaltigleichen
mit mancher wunnetracht,
dy veld blüen reiche,
ains gen dem andern lacht.

Jr zu lieb

דער אללערליבזטען בארבארא מיינעם טרעיען ליעבזטען געמאקען.

(Der allerliebsten Barbara, meinem treien liebsten Gemaken.)

Die ächt dorische und in rhythmischer Beziehung überaus reizende Melodie ist uns leider ohne Schlüssel und Vorzeichnung überliefert; es mussten dieselben also von mir hinzugefügt werden. In den Noten ist nirgends etwas geändert, dagegen hat an zwei Stellen der Takt vervollständigt werden müssen, nämlich bei:

1) Hier steht im Original statt der Brevis eine Semibrevis mit darüber stehender Fermate.

2) Hier steht ebenfalls statt der Brevis eine Semibrevis, jedoch ohne Fermate.

Neben dieser *Tenor* überschriebenen Stimme stehen zwei *Discantus* und *Contratenor* überschriebene Notenreihen, welche offenbar das Lied als dreistimmig erscheinen lassen, welche aber, so viel ich auch versucht habe, durchaus keine Harmonie geben, obgleich eine der Stimmen, der Discantus, den C-Schlüssel und im Verlauf des Gesanges sogar einmal die Bezeichnung des ♭-rotundum hat. Dem Contratenor fehlt dagegen wie dem Tenor selbst jedes Zeichen. Ich lasse hier die beiden Stimmen getreu der Handschrift folgen; vielleicht gelingt es einem andern, den Schlüssel zu diesem Räthsel zu finden.

Discant.

Möcht ich dein we - ge - ren

Diese Discantstimme lässt sich allenfalls mit dem Tenor vereinigen und schreitet dann gröfstentheils mit letzterem in Terzen einher. Für den folgenden Contratenor lässt sich aber kein Schlüssel finden.

Contratenor.

Zum Text: 3,5. mir soll vielleicht dir heissen. 4,1. swere = Schmerz, Liebesschmerz. 4,3. gefere, geväre = gefährlich, schädlich. 4,7. »dein frewlein« so der Text, vielleicht »den frewlein«; unmere = unangenehm, zuwider. 4,8. hotsch, ein Ausruf des Spottes. 5,2. vasennacht = Fastnacht. 5,6. wunnetracht = Augen- und Seelenweide.

17.

Seite 16 und 17 der Handschr.

Discant.

Tenor.

Der wallt hat sich ent - law - - - - - - - - bet

Contratenor.

gen di - - - - - sem winter kallt, mein freud pin ich we -

1)

raw - bet ge - den - cken machen mich allt, das ich so lang mufz

2)

mey - den dy mir ge - fal - len ist das schafft der klaf-fer

ney - de dar zu ir ar- ger list.

1.

Der wallt hat sich entlawbet
gen disem winter kallt,
meiner freud pin ich werawbet,
gedencken machen mich allt,
das ich so lang mufz meyden
dy mir gefallen ist,
das schafft der klaffer neyde,
dar zu ir arger list.

2.

Jr angesicht aufz stetem mut
erfrewt das hercze mein
vnd möcht mir widerfaren gut,
so wollt ich frölich sein.
O swarcz vnd grabe varbe,
dar zu stet mir mein syn,
do pey sy mein gedencken sol,
wenn ich nicht bey ir bin.

3.

. . . .
. . . .

4.

So besorg ich sere der klaffer mundt,
ja, der ist also vil,
sy haben manches hercz verwunt,
gestochen als zu ainem czil,
mit iren valschen czungen
verschneidens sy so gar,
doch bleib ich dir verpunden,
dw mir mein ere webar.

5.

Nw ist es doch ein kleyne trew,
wo wir nicht bayde sind,
allererst so sich mein hercz vernewt,
so virst du lieb dohin.
Ach frewlein vein, vergifz nit mein,
hallt mich jn steter hut,
wann sollt ich albeg bej dir sein,
so wer ich wolgemuet.

6.

Hoffnung ist mein pester gewin,
was lest du mir ze lecz?
also schaidt sich (ich) mein hercz von dir,
wes willt du mich ergeczen?
mein er jn ganczer stetikait,
nicht mer weger jch von dir,
jn züchten bin ich dir wereit,
desgleichen thu du zu mir.

7.

Gesegen dich got, mein schönes pild,
got geb dir glückes vil,
dw fürst mich doch an deinen schilt,
secz mir ein kurczes czil.
Nw kumm herwider palde,
es mag vns wol nüczer sein,
so gar mit reichem schalle,
got mach vns sorgen frey.

(Dir verpunden.)

In diesem dreistimmigen Satz rühren die Discant- und Contratenor-Stimme, welche pag. 17 hinter dem Text stehen, von jener in der Notenschrift so ausgebildeten Handschrift her, welche auf pag. 18 und 19 den dreistimmigen Satz zu Nr. 15, »*des klaffers neyden*« einschrieb. Der vor dem Text stehende Tenor ist dagegen von jener ersten Hand, welche die Noten zu den vorangehenden Liedern geschrieben, eingetragen. Schlüssel und Vorzeichnung sind in allen drei Stimmen genau angegeben. Im Tenor und Contratenor steht letztere (das b-rotundum) gleich zu Anfang hinter dem Schlüssel, im Discantus dagegen im Verlaufe des Gesanges vor der einzelnen Note. Es herrscht also hinsichtlich der musikalischen Fassung dieses Liedes nicht der geringste Zweifel. Nur an zwei Stellen habe ich einen Schreibfehler berichtigen müssen:

1) Dieser Note im Tenor ist offenbar durch ein Versehen ein ♮ vorgeschrieben, welches bei dem Herabsteigen der Stimme und bei dem im Contratenor unmittelbar folgenden ♭ ganz unstatthaft ist.

2) Die Noten dieses und des vorhergehenden Taktes scheinen rhythmisch verdorben zu sein, wenigstens geben sie in der dortigen Fassung mit den beiden andern Stimmen keine Harmonie. In der Handschrift steht:

ich habe nur den Werth dieser Noten geändert und so geschrieben:

Dieser dreistimmige Satz ist von so aufserordentlicher Schönheit, dass man ihn noch heutzutage gern von drei lebendigen Stimmen singen hört. Er ist unzweifelhaft bei weitem das Beste, was wir bis jetzt von mehrstimmiger Musik aus der Mitte des XV. Jahrhunderts besitzen; und wir können behaupten, dass man kaum im XVI. Jahrhundert Lieder in so knapper Form besser behandelt hat. Da wir aber mit Recht annehmen können, dass die im Liederbuche enthaltenen Sätze gewiss durchschnittlich 20 Jahre älter als die Handschrift sind, also aus der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts stammen, so müssen wir doppelt über die vollendete abgerundete Form unseres Liedes staunen.

An dem Satze berührt uns nur unangenehm die in jener ganzen Zeit allgemein übliche Ausschmückung des Leitetons in der Cadenz durch Berührung der vorangehenden tieferen Stufe der Tonleiter, wie in Takt 4 und 16.

Zum Text: 4,8. webar = bewahr. 5,4. virst = fährst. 5,7. albeg = alleweg. 6,3. das eingeklammerte »ich« vom Schreiber durchstrichen.

Locheimer Liederbuch (1452)
auf der Wernigeroder Bibliothek. pag. 20.

Facsimile Lzn S. 121.

Ein vrouleen edel von naturen
hefft my myn hertt zo zeer ghewont
Trost sy my niet in corter stont
niet langer mach myn leuen duren.

18.

Seite 20 der Handschr.

Discant.

Tenor.

Contratenor.

Ein vrouleen e - - - - - -

del von na- tu - ren hefft my myn hertt zo

1)

zeer ghe - wont Trost

sy my niet in cor - ter stont niet

lan - ger mach myn le - uen du-ren.

1.

Ein vrouleen edel von naturen
hefft my myn hertt zo zeer ghewont.
Trost sy my niet in corter stont,
niet langer mach myn leuen duren.

Das vorstehende Lied theilen wir als einen Beitrag zur Geschichte unsrer Notation im Facsimile mit. Während sich im ganzen Liederbuche mit Ausnahme dieser allergebräuchlichsten Figur nirgends Ligaturen finden, ist dieses Lied auffallend voll davon. Der Text ist merkwürdigerweise nicht dem Tenor sondern dem Discant untergelegt, doch habe ich ihn in der Uebertragung unter jenen geschrieben, weil er sich dort sehr bequem und leicht den Noten anschliefst, wenn man streng der Regel folgt, dass die in eine Ligatur zusammengezogenen Töne auf *einer* Sylbe gesungen werden sollen. Die Textunterlage in den beiden andern Stimmen ist dagegen zweifelhaft, namentlich im Discant der vielen kleinen Noten wegen. Bei

1) habe ich die beiden letzten Minimen dieses Taktes um eine Stufe höher gesetzt. Ich glaube dass der Schreiber hier mit seinen Notenköpfen etwas zu tief gerathen ist; wenigstens giebt die letzte Minima dieses Taktes, wie sie in der Handschrift steht, *d* zu dem *c* des Tenor, eine sehr unangenehme Dissonanz.

Ferner habe ich in den beiden Oberstimmen die Vorzeichnung ergänzt, welche, wie das Facsimile zeigt, im Original nur dem Contratenor vorgeschrieben ist.

19.

Seite 21 der Handschr.

Fraw hör vnd merck

Das macht

1.

Fraw, hör vnd merck, was ist mein klag
dy mich so sere bekrennen tut,
das macht, das ich nit alle tag
dich sehen sol noch meynem mut.
Rep. Das macht meinem herczen ein grofse pein,
das ich als dick mufz von dir sein.
Ein augenplick ist mir ein tag,
wenn ich dich, fraw, nit ansehen mag,
das macht meinem herczen verlangens vil.

2.

Dein güet mich des wetwungen hat,
für alle dise welt so liebstu mir
vnd auch dein roter mundt so czart;
was frewd ich hab, dy kumpt von dir;
Rep. das machet als dein gut gestallt,
dy mich erfrewt so manigfallt,
vil mere dann gesprechen dar,
zart allerliebste fraw, nymm mein eben war,
steck mir vnd dir ein liebes czil.

3.

Gelück vnd heyl sey dein gefertt,
das wünschet dir das hercze mein;
vnd dir ze dien ist mir nit ze hertt,
vnd sol auch dir gemeret sein.
Rep. Von tag ze tag ye lenger ye mer
jn herczen ich dich nit verkere.
Tust dw desselben gleichen auch mir,
jn ganczer trewen sag ich dir,
das wir zway gewynen frewden spil.

4.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
Rep. Von dir so hab ich frewden vil,
vil mere dan ich dir sagen wil,
mein hercz ist fro vnd mir ist wol,
wenn ich dich, fraw, an sehen sol
mit trewen ich dir dynen wil.

Die mit Angabe des F-Schlüssel deutlich notirte Melodie habe ich hier genau nach der Handschrift gegeben, da es nicht möglich war eine passende Textunterlage zu finden.

Zum Text: 1,2. bekrennen wohl für bekrenken = krank machen. 1,4. noch = nach. 2,5. als = alles. 2,7. vil mere dann gesprechen dar = vielmehr als gesagt werden darf.

---

20. Seite 22 der Handschr.

Jch bin pey jr.

1.
Jch pin pey jr, sy waiſz nit dar vmbe
vnd wenn ich heymlich zu jr kumm,
so ste ich vor jr als ein stumm,
also erschrecken tut sy mich.

2.
Jch bin jr ver, sy ist mir nahendt,
dy jch jn herczen mit armen vmb vach
nach irer lieb so ist mir gach,
doch liebt sy mir gar ynniglich.

3.
Wer ich pey ir vnd sy pey mir,
so hett wir bayde vnserſz herczen wegir,
der frewd ich offt vnd dick enpir,
also dy zeyt verlenget sich.

4.
Jch wayſz nit was mich ymmer irtt,
denn aines, das der wagen kirt,
jn hat ein ander paſz gesmirt.
got gesegen dich, lieb, jch var do hyn.
(vor anhin an galgen.)

Auch diese Melodie ist ganz unverständlich und konnte daher nicht anders als genau nach der Handschrift abgedruckt werden. Vgl. u. Arnold's Anmerk.

Zum Text: 2,1. ver = fern. 2,3. gach = schnell, heftig. 3,3. dick enpir = oft entbehre. 4,2. kirt = knarrt, ein Geräusch macht.

21.

Seite 23 der Handschr.

Kan kan ich nit v̈- ber wer - den sen-licher not auf

Kan kan ich nit v̈- ber wer - den

er - - - den (auf er - - - - den) dy schaiden mir kan

brin - - - gen so muſz ich senlich sin - - - - - - gen.

1.
Kan ich nit v̈ber werden
senlicher not auf erden,
dy schaiden mir kan bringen,
so muſz ich senlich singen.

2.
Kere ich mich, wo ich welle,
meins herczen trawt geselle,
so spillt dein lieplich scherczen
allzeit jn meinem herczen.

3.
K stet jn hoher güte,
k frewt mir mein gemüte,
so ich daran gedencke,
für laydes v̈berswencke.

4.
Kund man dar ein gesehen
recht als dy sunnen prehen
sech man ein k so reyne
von rubein, als ich mayne.

5.
Karwunckell tregt dy krone
ob allen steynen schone,
als ist das k gepreyset,
als vns der nam aufzweyset.

6.
K pilleich ist gekrönet,
wann es dy geschrift erschönet,
als tut dy zartt die veyne,
das liebste k, das meyne.

7.
Köstlich ist dein fugure,
geschicket von nature,
mit aller schon gerichtet,
daran dir nymant gleichet.

8.
Krafft gib dein augenplicken,
gar myniglich erschricken,
da von mein lieb ergrunet,
mein hercz jn frewd erkünet.

Der vorstehende zweistimmige durch und durch armselige, zum Theil sogar musicalisch falsche Satz ist allerdings mit Angabe der Schlüssel geschrieben; er enthält aber so viel Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten, dass es kaum möglich war die Stimmen in Partitur zu bringen. Vielleicht ist der Satz ursprünglich drei- oder vierstimmig gewesen und es sind einige Stimmen verloren gegangen. Ich bin bei der Uebertragung folgendes zu ändern gezwungen gewesen:

1) Diese Note hat in der Handschrift einen Punkt.
2) Diese Pause fehlt in der Handschrift.
3) Diese Note ist in der Handschrift eine Semiminima
4) Von hier an stehen alle Noten um eine Stufe zu tief. In der Handschrift ist hier mit rother Farbe ein Strich gezogen, hinter welchem ein Custos nach *g* zeigt.
5) Hier fehlt die Pause.
6) wie bei 1.
7) Diese Note mit der vorhergehenden Pause ist hinzugefügt.
8) wie bei 5.

Ich lasse nun die beiden Stimmen getreu der Handschrift zum Vergleich folgen:

Kan kan ich nit v̈-berwerden sen-licher not auf erden

dy schai-den mir kan bringen

so musz ich sen-lich sin-gen

Kan ich nit v̈ - ber werden sen - li - cher not auf er-den

dy schaiden mir

kan bringen so mufz ich senlich singen

Zum Text: 1,1. v̈berwerden = überhoben werden. 4,2. prehen = strahlen. 7,1. fugure = figure.

22.

Seite 24 der Handschr.

Jch sach ein pild jn pla-ben ho-sen,

1)

got sel-ber

1.
Jch sach ein pild jn plaber wat
freuntlich genayget frwe vnd spat
got selber es gepildet hat.

2.
Gar adelleich ist es gestellt
ye lenger ye pafz es mir gefellt
wollt got wer ich zu jm gesellt.

3.
Jr mündlein rot recht als ein rot rubein
jr ewglein geben liechten schein
jr angesicht erfrewet das hercze mein.

4.
Jch patt dasselbig frewelein
ob sy mich wolt lassen iren dyener sein.
Ja sprach sy dw trawt geselle mein.

Die Melodie habe ich genau nach der Handschrift, wo sie wie hier mit Angabe der beiden Schlüssel notirt ist, abdrucken lassen müssen, da eine Unterlage der Textworte unmöglich war. Von der mit

1) bezeichneten Note ist es zweifelhaft, ob sie eine *Maxima* oder eine *Longa* ist; der Schreiber hat in der Gröfse durchaus die Mitte zwischen beiden getroffen.

Die Melodie ist in ihrem Tonfall angenehm und fliefsend, so dass sie sich — mit gänzlicher Nichtbeachtung der dortigen rhythmischen Verhältnisse — vielleicht so wieder herstellen liefse:

Jch sach ein pild jn plaber wat frewntlich ge-nayget

frwe vnd spat got sel-ber es ge-pil - - - - - - det hat.

Zum Text: 1,1. in plaber wat = in blauem Gewande. 2,1. gestellt = gestaltet.

23.

Seite 24 der Handschr.

My-nig - leich

1.

Mynigleich zartleich geczyret
adelleich herczleich gefloriret
rubein schein ist ir anplick geleich
gemosirt polirt gar wunigleich.

2.

All stund ist ir mundt floscampi rot
Rain schön geschickt frwe vnd spat
jr ewgel klar lieplich gestallt
tut prynen ir myne gar manigfallt.

3.

All mein synnen mut vnd auch hercz
schenck yniglich ich ir on schercz
jn yrem dienst frew ich mich ze sein
on sy ist mir alle frewd ein pein.

(nichil est.)

Die Melodie ist in der Handschrift ohne Schlüssel und Vorzeichnung, im Uebrigen aber correct und gut geschrieben. Rhythmisch ist sie einfach, passt aber nicht zu dem Gedichte, wesshalb ich sie hier ohne Unterlage der Textworte geben muss.

Zum Text: 1,4. gemosirt, mhd. muosieren = musivische, ausgelegte Arbeit anbringen, mit Stickerei verzieren.

24.

Seite 25 der Handschr.

Was ich begynne so trag

vor lieb das wendet

Rep. vnd thw kürczlich

1)

dw hast hercz mut

1.

Was ich begynne mit schimpf oder mit schercz,
so trag ich doch heymlich schmerczen,
vor lieb, vor laid bricht mir mein hercz,
das wendet dein gnad, dw allerliebstes frewlein zart.
Rep. Vnd thw kürczlich wes ich dich pit,
das kan noch enmag dir doch gegeschaden nit,
dw hast hercz, mut vnd all mein syn do mit,
dy weil ich leb vnd anderſz kayne nit.

2.

Dw hast mich weraubt gancz aller meiner syn,
so gar mit rechter lieb do hyn,
vnd wo ich suſzt pei andern lewten pin,
so acht ich doch anders nymants nit.
Rep. Dann mein gedanck stet stet pey dir ze sein,
darvmb troſfzt mich mein allerliebsts das ain,
wann ich kan dein vergessen nit,
dw pist mein höchste zuuersicht.

3.

Daran gedenck, mein allerhöchster hort,
vnd troſzt mich noch mit aynem wort,
so wirt mir all mein leid erstört
vnd han auch, was mein hercz begert.
Rep. Wann ich pin dir ze dienst gerecht,
darvmb gepewt vnd schaff mit deinem knecht,
wann wy dw willt, so stet es her:
dw (liebstes) liebest mir vnd anderſz kayne mer.

(Praeter septuaginta octo vel paulo plus.)

Die ganz unverständliche Melodie ist getreu nach der Handschrift abgedruckt. Von der mit 1) bezeichneten Note ist es zweifelhaft ob sie eine Longa oder Maxima sein soll.

Zum Text: 1,1. schimpf = Kurzweil. 3,8. das eingeklammerte »liebstes« vom Schreiber durchstrichen.

25.

Seite 26 der Handschr.

1) 2) 3)

Mein hercz hat lan-ge zeyt ge-wellt nw hat es sich noch wunsch ge-

stelt zu ai - ner dy mir wol - - - ge - fellt, mit i - rer

Rep. 4)

lieb für menig - lich, mit i - rer lieb für me - - nig - lich.

Rep.

Sollt ich nit pil-leich er - freu - en mich, zartt lieb ich will dir

5)

e - wig-lich dien on al - les a - - - be - lon.

1.

Mein hercz hat lange zeyt gewellt,
nw hat es sich noch wunsch gestelt
zu ainer dy mir wolgefellt
mit irer lieb für meniglich.
Rep. Sollt ich nit pilleich erfreuen mich,
zartt lieb, ich will dir ewiglich
dien on alles abelon.

2.

Mir ist nye liebers worden kunt,
noch ymmer wirt zu kainer stund,
dw hast gar (mich so) ynigleich verbunt,
das ich nit wol wayfz, wo ich pin;
Rep. dw hast gewalltiglich ynn
für alle dise wellt hercz, mut vnd synn,
das sol dir beleiben vndertan.

3.

Weſzt dw dy trew von mir so gar,
als ich sy trag jn herczen zwar,
jch hett kain sorg als vmb ein har,
das ich verkeret würd von dir,
Rep. Ob es geschech gewallt an mir,
als offt geschicht jm jar wol zwir,
des ich, mein fraw, nit sorge han.

Die Melodie ist in der Handschrift ganz correct mit Angabe der Schlüssel notirt; ich habe nur zu bemerken:

1) Die Vorzeichnung des ♭-rotundum ist hinzugefügt,

2) ebenso der erste Auftakt.

3) Hier, wie am Schlusse aller Zeilen steht in der Hdschr. eine Brevis mit folgender Minima; aus dieser Brevis habe ich stets eine punktirte Semibrevis gemacht. Nur vor der Repetitio habe ich die Longa stehen lassen, obgleich sie ebenfalls wie jene gesungen werden muss.

4) Diese erste Rep. bezieht sich nur auf die Wiederholung der vierten Textzeile.

5) In den folgenden Strophen ist an dieser Stelle statt der Brevis ebenfalls zu setzen.

Zum Text: 1,7. abelon = ablassen. 2,2. ymmer = jemals. 2,3. »mich so« vom Schreiber hinein corrigirt. 3,1. weſzt = wüsstest. 3,4. verkeret = abgewendet.

26.

Frisch auf. Seite 26 der Handschr.

Ach got was mey - den tut und krencket man-ches hercz
vnd swecht ein gu - ten mut ver-trei-bet schympff vnd schercz

1) 2) vil manches frew - den spil, wo sich zway lie - be

3) schai-den jr hercz nit frew-den wil, es kumm dann

lie - - bes czil, es kumm dann lie-bes czil.

1.

Ach got, was meyden tut
vnd krencket manches hercz
vnd swecht ein guten mut,
vertreibet schympff vnd scherez,
vil manches frewdenspil;
wo sich zway liebe schaiden,
jr hercz nit frewden (gibt) wil,
es kum dan liebes ezil.

2.

Es kumpt von lieben schulden,
das ich ir ayner pin,
mein hercz gar offt mufz dulden,
wenn ich gedenck do hyn,
do ich nit mag gesein,
do ist mein hercz wetwungen;
wann doch den willen dein
trag ich senliche pein.

3.

Jch muefz mich selber straffen,
vnd doch der mafz nit han
do für so mufz ich slaffen;
wann wer das süeffz will han
der nem das sawr vergut.
Jch rat mir selber jn trewen
ze haben ein guten mut;
ich hoff, es wer als gut.

Die Melodie ist in der Handschrift gut und deutlich, indess leider ohne Angabe des Schlüssels und der Vorzeichnung, überliefert. Wir haben nirgends geändert und nur bei 1), 2) und 3) die Minima-Pause ergänzt. Sehr merkwürdig ist die lange Ligatur am Schluss auf »denn« welche ich hier genau nach dem Original folgen lasse:

Ueber der letzten Note der Ligatur sind drei Pünktchen sichtbar, deren Bedeutung ich nicht kenne.

Zum Text: 1,7. »wil« vom Schreiber hineincorrigirt. 2,7. doch = durch. — 3,1. Die ersten Zeilen der dritten Strophe geben keinen Sinn.

27.

Seite 27 der Handschr.

Wol-hyn wol-hyn es muefz ge-schai-den sein zart frew-
Sy sprach aufz i-rem ro-sen-varb-nen mund aufz ires

lein vein wol von den gna-den dein gib vr-laub es ist zeit
herczen grunde wy kurcz ist mir dy stund des tags ein mi-chel tail

jch be - sorg der klaf- fer neid dein stol-czer leib er - frew - et
var - hyn ge - sell mit hayl pifz frisch und nicht ze gayl, hallt

mich wo ich zu lan- de ke - - - re.
.dich jn hut volg mei-ner le - - - . re.

1.

Wolhyn, wolhyn, es muefz geschaiden sein,
zart frewlein vein,
wol von den gnaden dein.
Gib vrlaub, es ist zeit,
jch besorg der klaffer neid;
dein stolczer leib der erfrewet mich,
wo ich zu lande kere.

2.

Sy sprach aufz irem rosenvarben mund,
aufz ires herczen grunde:
wy kurcz ist mir dy stund,
des tags ein michel tail,
varhyn, gesell, mit hayl,
pifz frisch vnd nicht ze gayl,
hallt dich jn hut, volg meiner lere.

3.

Czu lecz ergecz, gesell, dein junges hercz mit mir
nach deiner wegir,
den gewalt den gib ich dir,
jch thw das mit geding,
das dir nit miffeling,
nit wig mich, lieb, ze ring,
versorg mir ye mein beiplich ere.

4.

Czart weib, dein leib mit eren gar wol wehnt,
mit rechtem freyen mut;
gib vrlaub, frewlein gut.
Got gesegen dich tawsend stund
vor valscher klaffer mundt,
dein rosenvarber mundt
der frewet mich ye lenger ye mer.

Die Melodie steht in der Handschrift ohne Schlüssel und Vorzeichnung. In rhythmischer Beziehung haben der Textunterlage wegen mancherlei kleine Zusätze gemacht werden müssen. Statt aller Anmerkungen lasse ich hier die ganze Melodie in ihrer Originalgestalt folgen:

Wolhyn wolhyn

Rep.

Die Sylbenzahl in den Strophen ist oft sehr ungleich; ich habe deshalb zwei derselben oben unter die Noten gelegt.

Zum Text: 3,4. geding = Zuversicht. 3,7. beiplich = weiblich.

28.

Seite 28 der Handschr.

1) 2) 3)

Mir ist mein pferd ver- nagellt gar das kumpt von rechter un-trew

NB.

dar das mir der smid nit pes - - - - - serfz gan, das mir der

Rep.

smid nit pes-serfz gan, nw tut er als ein rech-ter schalck das

NB.

er sich nit anderfz ge - re - - - chen mag denn an dem

tum - men ty - - - re.

1.

Mir ist mein pferd vernagellt gar,
das kumpt von rechter vngetrew dar,
das mir der smid nit pesserfz gan; *Rep.*
nw tut er doch als ein rechter schalck,
das er sich nit anderfz gerechen mag,
denn an dem tummen tyre.

2.

Sparscheuch vnd spetig ist worden mein pferd,
das red ich wol on als geuerd,
es ward vernagellt mitten yn der erde. *Rep.*
Nw prüeff ich pey dem ersten wol,
das ich mein pferd verczolen sol,
der smid ist noch vngelonet.

3.

Jch will selbs reyten auf den marckt
vnd will kauffen ein apfellgrabes pferd,
darauf ich selber reyten will; *Rep.*
Rofztauschen kan ich also wol:
jch gib ein allten gawl vmb ein junges füel,
der ist meins herczen trawt geselle.

4.

Wol hyn, got geb vns bayden gelück vnd hail,
jch hoff, ich beczal das pefzte tail,
den mir mein lieb hat abgeseczt.
. . . .

Die Melodie ist in der Handschrift gut und deutlich mit Angabe des C-Schlüssels geschrieben; ich habe nur hinzuzufügen brauchen:

1) Die Vorzeichnung des ♭-rotundum.

2) Den Auftakt.

3) Ferner ist zu bemerken, dass wie in No. 25 als Schlussnote der Zeilen im Original eine Brevis steht:

worauf dann der Auftakt der nächsten Zeile als Minima folgt. Aus dieser Brevis habe ich stets eine punktirte Semibrevis gemacht.

Den beiden mit NB. bezeichneten Takten habe ich 6 Minimen gegeben, damit die dann folgende betonte Sylbe wieder auf den guten Takttheil fällt.

Zum Text: 1,3. gan praes. von gunnen = gönnen. — 2,1. sparscheuch, von dem mhd. spar = Sperling (engl. sparrow); vielleicht ein Pferd, welches sogar vor einem Sperling scheut. — 2,2. on als geuerd = ohne alle Hinterlist, ganz aufrichtig.

29.

Seite 29 der Handschr.

1.

Ein gut seligs jar, gelück vnd alles heyl
wünsch ich dir, fraw, zu deinem tail,
Rep. fraw, dein gnad dy kan mich machen gail,
das solltu, fraw, glauben mir.

2.

Sollt ich dir wünschen aufz meinem freyen mut,
jch wolt dir wünschen alles gut.
Rep. So hofft ich, fraw, dw werst gar wol wehut
vor der valschen klaffer mundt.

3.

Sollt ich dir wünschen on alles geuerd,
jch wünscht dir, was dein hercz wegert.
Rep. Jch pin dir holt, das wifz, frewlein, fürwar,
wollt got, es wer dir offenwar.

4.

. . . .
. . . .
Rep. Dw erfreuest mich zwar vnd enczündest mir mein mut,
recht als der may den plümlein tut.

(als des neytharts veyel.)

Wir geben diese Melodie im Facsimile, wozu sie sich ihrer Kürze wegen, und weil sie ohnehin genau nach dem Manuscript hätte abgedruckt werden müssen, besonders gut eignet. Sie veranschaulicht uns zugleich diejenige Handschrift, in welcher der gröſste Theil des Liederbuches geschrieben ist. Ohne Schlüssel und Vorzeichnung, wie sie dasteht, erscheint sie so confus, dass ich ihren Zusammenhang nicht erkennen konnte; ich erhielt indess eine Auflösung derselben von meinem Freunde Chrysander, die ich nebst seinen Bemerkungen hier beifüge.

»Die Melodie, in dorischer Tonart, ist sehr unvollkommen aufgezeichnet. Das Wiederholungszeichen kann unmöglich für den ganzen Aufgesang gelten; ich beziehe es nur auf die zweite Zeile, die also in sich zu wiederholen wäre, und dann fügt sich der Text bequem unter. Beim Abgesange greift die letzte Note (d) in die erste. Die Anfangsnote getheilt und zwei andere verbunden, ergiebt sich also folgende Melodie:

Ein gut se-ligs jar, gelück und al-les heyl, wünsch ich dir fraw, ze dei-

nem tail. Fraw, dein gnad dy kan mich ma-chen gail, das

soll-tu, fraw, glauben mir, fraw, dein gnad dy kan mich machen gail.

Hier haben wir fünf Glieder von 6+8 +6+ 4+6 Takten und eine sehr abgerundete Gestalt. Die Melodie scheint nicht ursprünglich zu dem Liede gesetzt, sondern bedeutend älter zu sein. Bei dieser Annahme würde sich auch die abgekürzte, gleichsam ein Bekanntes nur andeutende Art ihrer Aufzeichnung am besten erklären. *Chr.*«

Zum Text: 4,3. zwar = ze ware = in wahrheit.

30.

Seite 29 der Handschr.

1.
Verslossen jn das hercze mein
hat sich ein weiplich pild verpflicht,
der steter diener ich will sein,
wann ich kan ir vergessen nicht.

2.
Weysser gestalt mit rot gesprengt
jst ir amplick gar geczirt,
nach allem wunsch lieplich gemengt,
ir wenglein seind herczlich gefloriert.

3.
Czucker süeſz floscampi rot,
balsamms gesmack ir mündlein hat,
jr har goltvar noch allem fleyſs,
ir helſzlein klar, ir kel sneweiſz.

4.
Ein plümlein haiſzt: vergiſz mein nit,
des grunt stet jn dem herczen mein,
das selbig plümlein swelckt auch nit,
jch mayn das weiplich pilde vein.

(hohoho strosack.)

Dies Lied ist ohne Melodie; in der Handschrift befindet sich über dem Text eine Zeile leeres Notensystem.

Zum Text: 3,3. goltvar = goldfarben.

31.

Seite 30 der Handschr.

1) 2)

Mit ganczem wil - len wünsch ich dir seind ich mich dir er-
ob es ge-schech nach dein'r we-gir will ich ge-wall-tig-

ge - ben han
li - chen stan jn dei - nem ge - pot fraw vein on spot

3)
Rep.
so wleib ich dein al-ley - ne vnd wenn du wild so hilff

*
aufz not dw al - - ler lieb-stes frew-lei - ne.

1.

Mit ganczem willen wünsch ich dir,
seind ich mich dir ergeben han,
ob es geschech nach deiner wegir,
will ich gewalltiglichen stan
Rep. jn deinem gepot, fraw vein, on spot,
so weleib ich dein alleyne
und wenn dw wild, so hilff aufz not,
dw allerliebstes frewleine.

2.

Zart allerliebste fraw,
darauf ich harr vnd paw
vnd auch do pey kein abelon.
Wollt es dein gnad erkennen nw,
wy pald mein trawren wer do hyn.
Darzu dörfft ich kainer andern kunst
zu mir armen mann wes ich wegynn.
Rep. Sy mich erhört ir weiplich wegir,
gesell, dar auff harr, wann es get dir,
wann trew vnd stet hye gefunden wirt.

(Als ein lawfs an ainer vngrischen gappen.)

Die Melodie ist in der Handschrift genau mit Angabe des F-Schlüssels notirt. Ich habe nur hinzufügen müssen bei

1) den Auftakt,

2) steht wie in No. 25 und 28 am Schluss der Zeilen, woraus ich so habe ändern müssen.

3) Von hier an bis zum * hat der Schreiber wahrscheinlich aus Raumersparniss lauter Breves geschrieben,

welche ich, wie oben zu ersehen ist, der Textworte wegen theilen musste. — In allem Uebrigen herrscht vollkommene Uebereinstimmung mit dem Original.

32.

Seite 30 der Handschr.

1.

Laffz, fraw, mein laid erparmen dich,
gedenck, das ich
mich williglich
zu deinem dienst ergeben han.
Durch dich trag ich weifz, prawn vnd rot,
dein mündlein rot
mir das gepot,
von dir mufz ich wetwungen sein.
Rep. Mein hercz ist gancz zu dir geton
on alles abelon.

2.

Laffz, fraw, mich wissen, was ich mag,
zwar kaynen tag
ich nye verlag,
das ich jn frewden erfunden wurd.
All auf dy fart,
dw frewlein zart,
do mich weczwang der liebsten wanck
gar offt vnd dick
dein augenplick.
(Mein hercz ist gancz) zu dir geton
on alles abelon.

(nichil est.)

Diese Melodie ist in der Handschrift noch gedrängter als die vorige mit Hülfe von Ligaturen, Breven und Maximen notirt, wie sie hier zum Vergleich folgt:

Ich habe mich bei der Uebertragung so streng als möglich an den Werth der Noten gehalten, nur den Auftakt hinzugefügt und die Note bei 1) in eine Semibrevis verwandelt, wo dem Takt eine Zeit abging. Ferner habe ich die Vorzeichnung des ♭-rotundum ergänzen müssen.

Zum Text: 2,7. wanck, m. = Tadel, Fehl. 2,10. Die eingeklammerten Worte fehlen im Original und sind von mir nach dem Refrain der ersten Strophe ergänzt.

33.

Seite 31 der Handschr.

Sollt mich nit pil-leich wun-der han der ich so lang ge-

dy-net han, der ich mich so gar ver-pun-den han vnd sy mich

nit will han. Got gse-gen dich weib zu al-ler

di-ser zeit jch kann mich sel-ber vin - - - - den nit.

1.

Sollt mich nit pilleich wunder han,
der ich so lang gedynet han,
der ich mich so gar verpunden han,
vnd sy mich nit will han.
Got gesegen dich, weib, zu aller diser zeyt,
jch kan mich selber vinden nit.

2.

Jch glaub, es sey mich an geporen,
das ich verczoren
dy allerliebsten han verloren.
Jch han sy verloren vnd enwaifz nit wye,
zwar es geraw mich ye,
vnd ist geschehen on alles wideriehen,
do ich zum leczten von ir hyn schied.

3.

Fraw, aller eren pistu ein rechte keyserin,
gedenck dar an, was rechte liebe sey.
Nit laffz mich, fraw, also verderben,
lafz mich dein huld erberben;
meines herczen lust
gesmucket, an dein prufzt
mit frewden vnd mit lust
noch meines herczen ganczer wegir.

Diese Melodie ist ähnlich den beiden vorhergehenden notirt; ich lasse sie daher hier statt aller Anmerkungen getreu der Handschrift folgen:

Zum Text: 2,6. wideriehen (jëhen, gëhen = sagen) also widersprechen. — 3,4. erberben = erwerben.

34.

Seite 32 der Handschr.

Benedicite. 1)

Al-mechtger

got her je-su crist was leibs na-rung vns ge-ben pist dy sey ge-

se-gent vnd be-rait von dir mit al-ler se - - lig-

Rep.

keit das vns dar-jnn we-rür kain wee das

well got be - - ne-di-ci-te, be - - - ne-di-ci-te.

1.
Benedicite.
Almechtiger got, her jesu crist,
was leibs narung vns geben pist,
dy sey gesegent vnd berait
von dir mit aller selikeit;
Rep. das vns darjnn werür kain wee,
das well got benedicite.

2.
Pater noster. Gloria patri.
Dy driualltikait jn dem höchsten tron
dy loben wir mit kyrieleison,
got vater jn dem hymellreich
behüt ymmer ewigleich,
Rep. durch dein heyligen namen
vns peware, (amen.)

3.
Jube Domine benedicere.
Herr, schaff, das es gesegent sey,
got won vns vnd dem essen pey
vnd auch darzu pey dem tranck,
das ein yeglich mensch got also danck,
Rep. das er sich vber vns erparm,
nw sprechet alle, reich vnd arm: Amen.

4.
Deus caritas.
Got ist dy lieb, dy lieb ist got,
das red ich gar on allen spot,
wer jn der lieb beleibet hye,
darjnn beleibt got dort recht als hye,
Rep. dy lieb geruch vns alle zeit geben
hye ein gut end vnd dort das ewig leben. Amen.

5.
Gratias.
Danck sag wir dir vmb alles, das wir
yn speiſz vnd tranck genossen haben,
her, vergilcz vnd verleiche vns ze geben,
mit dir jn selikait ewiglichen leben.
Rep. Auch wer vns hye guts hab getan,
es sey frwe, spat, frawe oder man.

6.
Sit nomen (Domini benedictum).
Gottes namen sey gesegent on end,
sein hilf vns alles laide wend,
got, loner aller guter sach,
gib vns hie vnd dort gemach.
Rep. Mit freuden ymmer ewig, ymmer mere,
von dem dy speiſz sey komen here.

7.
Deus det viuis gratiam.
Her, gib den lebendigen dein genad,
dy toten jn dein parmherczikait lad,
verleihe vns auf diser erde,
das vnser sünde mynder werden.
Rep. Her, gib den kristen guten frid,
der vns allen sey getailet mit. Amen.
(Im czuckenmantell vber dy oren.)

Die Melodie ist in der Handschrift gut und correct mit Angabe des F-Schlüssels auf der zweiten Linie notirt. Das ♭-rotundum ist dagegen von mir hinzugefügt; dasselbe ergiebt sich selbstverständlich aus dem zweimal im Laufe des Gesanges vorkommenden ♮-quadratum. Die durch einen Bogen ⌒ verbundenen Noten sind in der Handschrift als Ligaturen geschrieben. Am Schluss der Zeilen steht auch hier wie in No. 25, 28 etc. [notes] oder [notes], woraus wir wie dort [notes] geändert haben. Bei 1) steht statt der einfachen Semibrevis [notes] so [notes].

In allem Uebrigen herrscht die vollkommenste Uebereinstimmung mit dem Original.

35.

Seite 33 der Handschr.

Ver-lan-gen thut mich kren-cken ver-lan-gen tut mir wee
ver-lan-gen bringt ge-den-cken dar-vmb on frewd ich stee
1)
ver-lan-gen will nit wen-cken wye es mir dar-vmb gee.

1.
Verlangen thut mich krencken,
verlangen tut mir wee,
verlangen bringt gedencken,
darvmb on frewd ich stee,
verlangen will nit wencken,
wye es mir darvmb gee.

2.
Verlangen hat wesessen mich,
verlangen pringt mir smerczen,
nach einer frawen sewberlich
verlangt mich jn meinem herczen,
nach der, dy mich macht frewden reich,
verlangt mich one schercze.

3.
Verlang, verlang, verlangen
nach irem mündlein rot
hat mich so hart gefangen,
mein hercz das leidet not,
verlangen tut mir twangen,
das klag ich one spot.

4.
O wee, wye tut verlangen
mir laydes also vil,
verlangen hab ich stet zu dir,
meins herczen trawt gespil;
ach got, solt ich sy sehen schir,
so het verlangen czil.

5.
Ach got, ach got, nw wende
mir verlangens pein,
biſz ich kumm an dy ende
zu der liebsten mein,
verlangen do mit versenden,
so mag ich frölich sein.

6.
O wee, sol ich sy meyden,
dy ich jm herczen trag,
verlangen bringt mir leyden,
das ist meins herczen klag.
Jch hab zu allen zeyten
verlangen nacht vnd tag.
(Nw erparms got von hauwſz zu hawſz.)

Die Melodie ist gut und correct notirt; ich habe nur das ♭-rotundum der Vorzeichnung hinzugefügt. Ferner ist als ein unbedeutender Schreibfehler zu bemerken, dass bei 1) im Original statt der Semibrevis eine Minima steht.

Zum Text: 3,5. tut mir twangen = thut mir Zwang an.

36.

Unuersunnen. Seite 34 der Handschr.

Mein hercz das ist ver - wun-det durch mey-den hir- tig-lich das

ich nit waiſz dy stun - de wenn ich dich am nech-sten an-sich

♭ 1)

mein auſz-er - wel-tes frew-lein rein vor al-ler welt pin ich

dein ain liep - lich ich dir

ver-gich.

1.
Mein hercz das ist verwundet
durch meyden hirtiglich,
das ich nit waifz dy stunde,
wenn ich dich am nechsten an sich,
mein aufzerweltes frewlein rein,
vor aller welt pin ich dein ain,
lieplich ich dir vergich.

2.
Czart fraw, lafz mir nit schaden,
das ich mich schaiden muefz,
jch hoff zu deinen gnaden,
dw machst mir senens puefz.
wenn ich verbring mein widerfart,
main aufzerwellter höchster hort,
pewt mir frewntlichen gruefz.

3.
Do pey ein liebs vmsliessen
mit deinen ermlein weifz;
pey dir ist kain verdriessen,
dw pist mein paradeifz,
dy weil ich leb auf diser erd,
mein hercz beleibt dir vnuerkert
vnd dient dir gern mit fleyfz.

4.
Nymm hyn meyn hercz zu lecze,
mein vnuerkerter hort,
mein trew ich dir versecze,
wy wol ich, fraw, pin dort.
So hastu doch stetiglich von mir
hercz, mut, gedenck vnd all mein wegir,
ist alls zu dir versport.

5.
Da mit schaid ich von hynnen,
vnd mufz dich, fraw, hye lan,
jch hoff, dw last dich vinden,
als ich dich gelassen han.
Wann dw wol waifzt, das dw pist mein,
des gleichen, fraw, pin ich auch dein,
kainer andern ich des gan.

(Ist das war, so spint ein esell seyden.)

Die Melodie ist gut und correct mit Angabe des C- und F-Schlüssels notirt. Auch Pausen und Fermaten stehen genau in der Handschrift wie hier. Nur bei 1) habe ich einen Schreibfehler berichtigen müssen; statt dieser Semibrevis steht nämlich dort eine Minima:

mein aufz- er - wel - tes frew-lein rein vor

Zum Text: 1,2. hirtiglich = hertiglich = hart. 1,7. vergich, praes. v. verjechen = bekennen, gestehen. 2,5. verbringen = vollbringen; widerfart = Rückkehr. 4,7. versport = versperrt = verschlossen.

37.

Anno 1455 jn carnisprivio hic tenor cum ſequenti. Seite 35 der Handschr.

Mein

hertz jn freu - den er-quick et so

ich ge-denck deiner hul- de jn

vn-mut ich dick erschrick

et trost such ich in dei-ner schul-de

zcu al - ler frist an arger list

thu ich dir kundt zcu

al - ler stun-den.

1.

Mein hertz jn freuden erquicket,
so ich gedenck deiner hulde,
jn vmmut ich dick erschricket,
trost such ich in deiner schulde,
zcu aller frist,
an argen list
thu ich dir kundt zcu aller stunden.

2.

Als ich dir traw, geselle gut,
halt dich nach clugen syten,
halt guten mut
jn cluger hut,
so wer wir nicht verschniten
jn mancher zeit
durch falschen neyt,
Nw halt dein trew jn steuten hulden.

3.

Reine frucht,
weyplich ere vnd zucht
nach deiner begir zcu leben,
mein trew sol werden nicht verruckt,
Gantz hastu mein hertz vmb geben,
dye weil ich hab,
gee ich nicht ab
das leben mein, so wil ich dulden.

Bis zu No. 36 sind die Lieder der Handschrift — (wenn wir von den drei dreistimmigen Sätzen: Des klaffers neyden, Der wald hat sich entlawbet, und Ein vrouleen edel von naturen, absehen) — von ein und derselben Hand geschrieben. In No. 37 und 38 haben wir indess eine andere ein wenig gröbere und schlechte Handschrift vor uns; namentlich sind die Noten nicht so sauber wie in den ersten Liedern ausgeführt. Ferner ist noch zu bemerken, dass auch die Tinte dieses Schreibers nicht gut war und mehr als die des ersteren vergilbt ist.

Die Melodie dieses sowie des folgenden Liedes (No. 38) ist offenbar eine Stimme eines mehrstimmigen Gesanges, die an und für sich gar keinen Werth hat. Ich habe sie daher ohne Uebertragung treu nach der Handschrift hier abdrucken lassen. Die Ueberschrift *jn carnisprivio hic tenor cum sequenti* verstehe ich nicht; eine Deutung derselben wäre, dass diese und die folgende Melodie ursprünglich Fastengesängen angehört hätten; oder auch vielleicht so: »Im Jahre 1455 in den Fasten; dieser Tenor ist mit dem folgenden zusammen zu singen«; nur giebt dieses und das folgende Lied keinen zweistimmigen Satz.

Zum Text: 2,8. steuten wahrscheinlich Schreibfehler für steten.

38.

Seite 36 der Handschr.

Vn - mut

hat mir be- la den das

jungen hercze mein ver - - meyden

thut mir schaden ver - meyden thut

mir schaden yedoch pin ich der dein,

das soltu fraw gelauben mir.

1.
Vnmut hat mir beladen
das jungen hertze mein,
vermeyden thut mir schaden,
yedoch pin ich der dein:
das soltu, fraw, gelauben mir.

2.
Hertz, mut vnd synn bekrenket
den wandel also gut,
nach deyner libe sich sencket
Gedanck vnd all meyn mut:
das soltu, fraw, vernemen schyr.

3.
Deyn lieb wolt ich nicht haben
wie mir darvmb gescheh
Ungunst deiner genaden,
jch pitt, nicht mich verschmech:
zcw dinst pin ich geneyget dyr.

Ueber die Melodie siehe die Anmerkung zu No. 37.

---

39. Seite 37 der Handschr.

All mein ge - dencken dy ich hab dy sind pey dir
dw aufz - er - wel- ter ayni - ger trost pleib stet pey

mir, du, du, du solt an mich ge - dencken, het ich al - ler

wunsch ge-walt von dir wolt ich nit wen-cken.

1.

All mein gedencken, dy ich hab, dy sind pey dir,
dw aufzerwelter ayniger trost, pleib stet pey mir.
du, du, du solt an mich gedencken,
het ich aller wunsch gewalt,
von dir wolt ich nit wencken.

2.

Dw aufzerwellter eyniger trost, gedenck dar an,
leib vnd gut das sollt du gancz zu eygen han.
dein, dein, dein will ich beleyben,
du geist mir frewd vnd hohenmuet
vnd kanst mir layd vertreyben.

3.

Dein allein vnd nymants mer, das wifz für war,
test du desgleichen jn trewen an mir, so wer ich fro,
du, du, du solt von mir nit seczen,
du geist mir freud vnd hohen muet
vnd kanst mich layds ergeczen.

4.

Dy allerliebst vnd mynicklich, dy ist so zart,
jren gleich jn allem reich vindt man hartt,
pey, pey, pey ir ist kain verlangen,
do ich nw von ir schaiden solt,
do hett sy mich vmbfangen.

5.

Die werde reyn, dy ward ser wayn, do das geschach,
du pist mein vnd ich pin dein, sy traurig sprach,
wann, wann, wann ich sol von dir weichen,
jch nye erkannt, noch nymer mer
erkenn ich dein geleichen.

(Wolflein von Lochamen ist das gesenngk puch.)

No. 39 ist wiederum von einer anderen Hand, und zwar mit feinen sauberen Zügen geschrieben; auch die Noten sind sehr gut ausgeführt, so dass uns die überaus anmuthige Melodie in correctester Form überliefert ist. Ich habe hier nur die Stelle mit dem Wiederholungszeichen genau nach der Handschrift herzusetzen:

sind pey dir
stet pey mir
du du du solt an mich ge - dencken

Hier habe ich in der Uebertragung 1 und 2 geschrieben und den Rhythmus in 2 durch eine Semibrevis-Pause ausgefüllt. Die in der Handschrift nach der Schlussnote stehende Minima-Pause ist unnütz, da das Lied auch im Original mit einer solchen beginnt:

etc.

Die auf »du du du« stehende Figur ist offenbar rhythmisch gleich dieser . Doch kommt diese Art die Noten zu schwärzen im ganzen Liederbuche nicht vor, sonst hätte der Schreiber gewiss in No. 25, 28 etc. für:

so =

geschrieben.

Das ♭-rotundum der Vorzeichnung ist von mir hinzugefügt.

40.

Seite 38 und 39 der Handschr.

Discant.

Tenor.

Contratenor.

(?)

Mein trawt geselle vnd mein liebster hort
wyſz, was dir wünschen meine wort
biſz auf den tag, das sich das newe jar anefach:
Was ye zu frewntschafft vnd zu lieb ward erdacht,
das werd gesell alzeit an dir volbracht
vnd das meyden, das dir gar hartt versmocht. . . .

(Hier bricht der Text ab; der übrige Theil der Seite ist leer.)

Der vorstehende dreistimmige Satz ist gut und deutlich in der Handschrift geschrieben; doch ist er nicht ganz frei von Schreibfehlern. Zunächst ist zu bemerken, dass er an der mit der Klammer ┌──┐ bezeichneten Stelle parallele Quinten, und weiter unten, an zwei mit Sternchen * * bezeichneten Stellen parallele Octaven enthält, die möglicher Weise Schreibfehler sind, da der Satz im Uebrigen durchaus rein und zum Theil sogar recht wohlklingend ist. Dagegen haben als ganz offenbare Schreibfehler folgende Stellen berichtigt werden müssen:

1) Hier fehlt in der Handschrift die Semibrevis-Pause im Tenor.

2) Diese Minima des Discant steht in der Hdschr. um eine Terz zu hoch; wodurch sie mit dem Tenor eine sehr unangenehme Septime bildete und mit dem Contratenor in parallelen Quinten aufwärts sprang.

3) Die Noten dieses Taktes im Contratenor haben nach der Handschrift folgenden Werth:

wodurch aber auf der dritten Minima eine unmotivirte nicht zu erklärende Dissonanz entsteht.

4) Diese Note des Discant steht in der Hdschr. um eine Stufe zu hoch.

41.

Seite 40 der Handschr.

Discant. 1)

Der summer

Tenor.

2)

Dies Lied ist ohne Text, nur mit der Ueberschrift »Der summer« überliefert. Die Noten, welche einen dreistimmigen Satz bilden sollen, sind von derselben Hand wie Nr. 40 äuſserlich gut und deutlich geschrieben. Von den drei Stimmen geben auch die beiden ersten Discant und Tenor einen sehr schönen anmuthigen zweistimmigen Satz; die dritte Stimme, der Contratenor, passt aber nicht zu ihnen und scheint von einem der Musik ganz Unkundigen hinzucomponirt zu sein. Wir lassen sie daher hier in der Originalgestalt folgen:

Ueber den obigen zweistimmigen Satz habe ich nur zu bemerken:

1) Die Vorzeichnung des ♭-rotundum ist von mir hinzugefügt.

2) Dieser Takt des Tenor enthält in der Handschrift drei gleiche Semibreves von denen ich aber die zweite punktirt habe, weil sonst zwischen den beiden Stimmen eine Dissonanz (eine Septime) entstanden wäre.

42.

Seite 41 der Handschr.

1mo

Jch spring an di-sem rin - ge des pe-sten so ichs kan
von hübschen frewlein sin - gen als ichs ge - le - ret

2mo

han. Jch raidt durch fremde lan - de, do sach ich man-cher

han - de, do ich dy freu-lein vand.

1.

Jch spring an disem ringe
des pesten, so ichs kan,
von hübschen frewlein singen
als ichs geleret han.
Jch raidt durch fremde lande,
do sach ich mancher hande,
do ich dy freulein vand.

2.

Die frewelein von francken,
dy sich jch alzeit gerne,
Noch jn stien mein gedancken,
sy geben süssen kerne.
Sy seind dy veinsten dirnen,
wolt got, solt ich jn zwirnen:
spynnen wolt ich lernen.

3.
Die frewelein von swaben
dy haben gulden har,
so dürens frischlich wagen
sy spynnen vber lar,
der jn den flachs will swingen,
der mufz sein geringe,
das sag ich euch fürwar.

4.
Die frewelein vom Reyne
dy lob ich offt vnd dick,
sy sind hübsch vnd veyne
vnd geben frewntlich plick.
Sy künnen seyden spynnen,
dy newen liechtlein singen,
sy seind der lieb ein strick.

5.
Die frewelein von Sachsen
dy haben schewren weyt,
dar jnn do paffzt man flachffze,
der jn der schewren leyt;
der jn den flachs will possen,
mufz haben ein flegell grosse,
dreschend zu aller zeyt.

6.
Die frewelein von Bayren
dy künnen kochen wol,
mit kesen vnd mit ayren
jr kuchen die sind vol.
Sy haben schöne pfannen,
weyter dann dy wannen,
haysser dann ein kol.

7.
Den frewlein sol man hofiren
alzeyt vnd weil man mag,
die zeyt dy kummet schire,
es wirt sich alle tag,
Nw pin ich worden alde,
zum wein mufz ich mich halden
all dy weyl ich mag.
(Do hallt ichs auch mit. Agdorf Ao. 60.)

(frater Judocus de winfzhofen.)

Ueber die Melodie ist nichts zu bemerken, da sie vollkommen correct und gut notirt ist; nur das ♭-rotundum der Vorzeichnung ist von mir ergänzt.

Zum Text: 3,6. Hier scheint »nit« zu fehlen: der muss sein nit geringe. — 5,3. und 5,5. passen und possen = klopfen, schlagen, dreschen, unser butzen (den Flachs).

43.

Seite 42 der Handschr.

Mocht gedencken bringen

mich do - hin daz macht daz ich nit

al - tzeit pey ir pin darnach stet mir

hertz mut vnd all mein sin.

1.

Mocht gedencken bringen mich do hin,
daz macht, daz ich nit altzeit pey ir pin,
darnach stet mir hertz, mut vnd all mein sin.

2.

Seit mich gedencken mit verfacht,
so nim, du lieb, meines willen acht,
den ich gen dir trag tag vnd nacht.

3.

Nu hilf, gluck mocht fugen sich,
daz mich an sech dy mynichlich,
der ich altzeit mein trew versprich.

Die diesem Liede beigegebene Melodie ist offenbar eine Mittelstimme einer mehrstimmigen Composition; ich habe sie daher ohne die geringste Aenderung treu nach der Handschrift abdrucken lassen.

Zum Text: 2,1. Verfacht = verstrickt, gefangen.

Mit dem 43sten Liede schliefst auf pag. 42 das Liederbuch ab; pag. 43 ist ganz unbeschrieben. Auf pag. 44 (der Rückseite des ursprünglich leer gebliebenen letzten Blattes der Liederhandschrift) und pag. 45 (der ersten ebenfalls ursprünglich leergebliebenen der Orgelhandschrift) sind nach der Vereinigung dieser beiden Handschriften einige lateinische Frohnleichnamsgesänge notirt, die ich weiter unten mittheilen werde.

In der Handschrift des Orgelbuches sind aber noch zwei weltliche deutsche

Lieder enthalten, die dort nachträglich von einem späteren Besitzer auf zwei zufällig frei gebliebenen halben Seiten eingeschrieben sind. Ich lasse dieselben jetzt hier folgen, weil sie ihrem Inhalte nach hierher gehören.

44.

Seite 89 der Handschr.

1) 2)

Czart lip wie süfz dein anfanck ist da von du erst entspringst, o

3) 4)

hercze lip an ar-ge-list trew-lich czu lib verpindst, die mit mir

5)

grunt in frew - den vnd pringt mir frewden vil, das endt pringt mir grofz

lei - - den vnd swe-refz her-cze leidt.

Czart lip wie süfz dein anfanck ist,
da von du erst entspringst,
o hercze lip, an argelist
trewlich czu lib verpindst,
die mit mir grunt in frewden
vnd pringt mir frewden vil,
das endt pringt mir grofz leiden
vnd swerefz herczeleidt.

Das Lied ist auf der unteren Hälfte von pag. 89 mehr gekritzelt als geschrieben, aber dennoch vollkommen deutlich. Die Melodie ist ganz correct mit Angabe des C- und F-Schlüssels notirt; ich habe nur das b-rotundum als Vorzeichnung hinzufügen müssen. Ferner ist zu bemerken:

1) Hier fehlte die Auftaktsnote.

2) Hinter dieser Note stand eine Minima-pause, welche ich gestrichen und statt dessen der Schlussnote eine Fermate gegeben habe:

3) Die Fermate ist hinzugefügt.
4) Hier fehlte wie bei 1) die Auftaktsnote.
5) An Stelle dieser Fermate stand eine Longa.

45. Seite 91 der Handschr.

Es fur ein pawr gen holcz eff vnd iff vnd an an an an an vmb vnd
mit seiner hawen do kam der
leydig pfar zu seiner
frawen

vi - ber dran.

Das vorstehende Lied ist ganz unten auf pag. 91 genau so fragmentarisch, wie ich es hier wiedergegeben habe, aufgezeichnet. Die fünf ersten Noten vor dem Wiederholungszeichen enthalten offenbar nur die Hauptintervalle der Melodie. Schlüssel und Vorzeichnung fehlen.

Drei Frohnleichnamsgesänge.

Wie in der Anmerkung zum Liede No. 43 gesagt ist, befinden sich zwischen den beiden Handschriften, nämlich der des Liederbuches und jener des Orgelbuches, zwei Seiten (pag. 44 und 45), welche ursprünglich leer waren, dann aber, nachdem beide Handschriften zu einem Büchlein zusammengebunden, von einem späteren Besitzer mit lateinischen Frohnleichnamsgesängen, oder wie sie nach der eigentlichen Kirchensprache heifsen, *Hymni ad sacramentum altaris,* beschrieben wurden. Diese Gesänge, drei an der Zahl, mögen hier am Schlusse des Liederbuches einen Platz finden.

Von den beiden Seiten 44 und 45 ist die erstere, pag. 44, ganz damit angefüllt; die andere dagegen, pag. 45, enthält auf dem oberen Drittel der Seite in zwei Zeilen einige Schreiber-Versuche in Orgeltabulatur, die indess ohne eigentlichen Sinn und ganz bedeutungslos sind; die erste Zeile derselben enthält z. B. fragmentarisch den Anfang des auf der folgenden Seite beginnenden Orgelbuches. Und hierüber steht »*Joannis et pauli martirum anno etc. lij.* (1452) und in der Ecke daneben ff[a].

Was die Melodien jener, also etwas über anderthalb Seiten füllenden, drei lateinischen Gesänge betrifft, so sind sie in einer zwar eigenthümlichen dabei aber höchst einfachen Weise notirt, die ich sonst nirgend gefunden habe und die beim

Locheimer Liederbuch pag. 44.

Wernigeroder Bibliothek, Mscr. v. 1452.

Facsimile II. zu S. 155.

ersten Anblick eine grofse Aehnlichkeit mit der Choralnotation zu haben scheint. Man sehe das beigegebene Facsimile. Die einzelnen Noten sind hier aus soviel Punkten zusammengesetzt als sie Zeiten gelten sollen. Bei einzelnen gröfseren Noten steht eine Zahl (hier die 6) darüber, die den Werth angiebt. Wir erkennen also ganz deutlich den sechstheiligen Takt und die richtige Uebertragung ist die unten gegebene, wenn wir den $^6/_2$ Takt wählen. Die beiden andern Lieder sind ganz in derselben Weise geschrieben, nur die Notenköpfe (oder Punkte) sind rhythmisch anders zusammengestellt, wie aus dem Facsimile des zweiten Liedes zu ersehen ist. Hier haben wir einen dreitheiligen Takt; die Notation ist also ganz klar. In dem dritten Gesange hat der Schreiber einmal durch ein Versehen einem Takt einige Zeiten zu wenig gegeben, wo wir dann am Rande (nach meinem Dafürhalten von derselben Hand) den Zusatz »*falsch Mensura*« lesen. Von einer genauen Unterlage der Textworte musste ich leider abstehen, wenn ich nicht willkührlich Zusammengeschriebenes trennen und oft umgekehrt Getrenntgeschriebenes zusammenziehen wollte. Ich habe mich daher auch in diesem Punkte ganz streng nach der Handschrift gerichtet.

Wie es scheint gehören die Melodien ursprünglich weltlichen Texten an, denn die erste trägt die Aufschrift »Gele*mõrs», die zweite »Mit willen fraw« und die dritte »Stüblein«.

I. Gele*mõrs.*)

(Aue dulce instrumentum.)

Seite 44 der Handschr.

Aue dul-ce in-strumen- - - - - - - - tum in virgi-ne quod in- uen - - - - - - tum cru-cis ve-nit ad tor-men - - - - - - - tum no-bis in so-la-ci - - - - - um. Aue sa-lus a-ni-ma - - - - - - - - rum man-na clarum caro ca-rens ca - - - - - rie. Con-se-cra-ta

*) Dieses unleserliche »Gele*mõrs« (s. d. Facsimile) ist aller Wahrscheinlichkeit nach übereinstimmend mit pag. 70 der Handschrift, wo in grofser deutlicher Schrift »Gelendemõrs« (?) zu lesen ist.

sed ve - la - - - - - - ta que

stat sub pa - nis spe - - - - ci - e.

Aue dulce instrumentum,
jn virgine quod inuentum
crucis venit ad tormentum
nobis in solacium.
Aue salus animarum
manna clarum
caro carens carie.
Consecrata
sed velata
que stat sub panis specie.

II. Mit willen fraw.

(Vale cibus salutaris.)

Seite 44 der Handschr.

Va-le ci-bus sa-lu - ta - - ris qui frequenter im-mo-la - -
Sal-ue ca-lix vi-ni me - ri quem non bibunt in-sin-ce - -

ris nunquam tamen con-su-ma - - ris. Er-go cri-ste ihe-su
ri fac de ci-to pos-si-de - - ri.

pi - - - - - e nostri mi-se-re - - - - re.

Vale cibus salutaris
qui frequenter immolaris,
nunquam tamen consumaris.
Salue calix vini meri,
quem non bibunt insinceri,
fac te cito possideri.
Ergo criste ihesu pie
nostri miserere.

III. Stüblein.

(Virginalis flos vernalis.)

Seite 45 der Handschr.

1)

Vir-gi- na - lis flos vernalis factus est di-ui ni-tus
sanguis po-tus Cri- - sti totus hic sic presens cre - - - di-tur,

2)

factus uiuus ci-bus diuus vt pascat nos celi - tus, Miser
vt de matre si - ne patre homo deus edi - tur.

homo qui pro po-mo factus est fa - me - li - cus hunc re-for-mat et

restaurat cibus hic saluifi - cus.

Virginalis
flos vernalis
factus est diuinitus,
factus uiuus
cibus diuus
vt pascat nos celitus,
sanguis potus
Cristi totus
hic sic presens creditur,
vt de matre
sine patre
homo deus editur.
Miser homo
qui pro pomo
factus est famelicus,
hunc reformat
et restaurat
cibus hic saluificus.

Dieser letzten Melodie habe ich die Vorzeichnung des ♭-rotundum hinzugefügt. Aufserdem ist zu bemerken:

1) Dieser Takt heifst in der Handschrift:

was ich für einen Schreibfehler halte.

2) Hier ist der Takt, auf welchen sich die Randbemerkung »*falsch Mensura*« bezieht; es steht nämlich in der Handschrift statt der Brevis perfecta diese Figur ◆◆◆ = , wodurch dem Takte anderthalb Zeiten oder drei Minimen fehlen.

ANMERKUNGEN FR. W. ARNOLD'S

ZU EINIGEN DER VORSTEHENDEN LIEDER.

Vorbemerkung. Der Druck der Einleitung war kaum begonnen, als der Verfasser uns durch den Tod entrissen wurde. Lieder- und Orgelbuch waren ausgearbeitet, aber nicht völlig druckfertig. Konnte die Einleitung mit sehr geringen Aenderungen ganz nach dem Manuscript des sel. Verfassers gedruckt werden, so machte dagegen alles Uebrige eine abermalige Vergleichung mit der Originalhandschrift und in Folge dessen eine Umarbeitung nothwendig, welcher mühevollen Arbeit mein Freund Heinrich Bellermann sich unterzog. Um in keinem Falle zweifelhaft zu lassen, wer dem Leser für die hier dargebotene Fassung der Lieder und Melodien verantwortlich sei, hat H. Bellermann das ganze Liederbuch auf Grundlage der Vorarbeit Arnold's so umgeschrieben, dass es als genauer Abdruck des Originals eine wirklich quellenmäfsige Bedeutung beanspruchen darf, und mit gedrängten Bemerkungen in seinem Namen begleitet. Was hierbei von Arnold's Manuscript nicht verarbeitet werden konnte und doch als Erläuterung der Lieder oder als Zeichen der umfassenden Studien und der eigenthümlichen Ansichten des Verfassers eine besondere Beachtung verdient, ist in den folgenden Anmerkungen zusammengestellt. *Chr.*

Zu No. 2. (S. 94.)

Der Verfasser des Liedes nebst der Melodie ist *Oswald von Wolkenstein* (1363 oder 1367 — 1445). Ich theile beide in der ursprünglichen Fassung mit, und zwar die Melodie nach der ursprünglichen Hdschr. v. J. 1425 in der kaiserl. Bibl. in Wien, den Anfang des Gedichts nach der Recension Beda Weber's, wie sie aus Vergleichung des Wiener Manuscriptes mit den beiden späteren in Insbruck befindlichen gewonnen wurde.

Wach auff, mein hort, es leucht dort her von o - ri-

ent der liech - te tag, Blick durch die prab, ver-nym den glancz,

wie gar vein blaw des hi - mels krantz sich mengt durch graw in

rech - ter schantz, ich furcht ein kurtzlich ta - gen.

2.

Ich klag das mort,
das ich nit gêr,
man hôrt die voglîn vor dem hag
mit hellem hal
erklingen schôn.
ô nachtigal
dein speher dôn
mir pringet quâl,
das ich nit lôn,
unweizlich mus ich klagen.

3.

Mit urlob fort,
deins herzen spar
mich bunt, seyd ich nicht bleiben mag, u. s.w.

Schon aus einer oberflächlichen Vergleichung ergibt sich die bedeutende Entstellung, welche das Wolkenstein'sche Lied in unserer Handschrift erlitten hat. Zugleich sehen wir, dass der Schluss, welcher in dem Manuscript eben so wie bei dem Liede No. 1 ganz zusammenhängend mit dem Vorhergehenden geschrieben ist, gar nichts mit dem Liede selbst gemein hat, sondern nur willkürlich angehängt wurde. Es ist ein sogenannter Neujahrspruch, wie deren mehrere im Liederbuche der Haetzlerin vorkommen und wie wir auch unter No. 40 unseres Liederbuches einen ähnlichen finden. — Von ungleich höherer Bedeutung ist die abweichende Fassung der Melodie in unserem Liederbuche, weil uns hier ein tiefer Einblick in die Art und Weise gestattet ist, wie die Melodie eines noch theilweise höfischen Sängers volksthümlich umgestaltet wurde. Der förmlichere und steifere gerade Takt bei Oswald von Wolkenstein ist hier in den schmiegsameren tanzmäſsigeren ungeraden umgewandelt und die künstliche Synkope, welche jedesmal die Cadenz bildete, durch eine damals beliebte melismatische Figur ersetzt. Auf diese Weise hat die Melodie, ohne in ihren Grundzügen etwas Wesentliches einzubüſsen, einen durchaus verschiedenen Charakter erhalten; der förmliche Rittersang ist mit einem Zauberschlage in den leichtbeschwingten Volkston umgestaltet. Als eine besonders auffallende Erscheinung verdient hier noch hervorgehoben zu werden, dass gleichzeitig die Durweise des Originals in eine Mollweise umgewandelt erscheint, — das versetzte Ionische in das versetzte Dorische, — während man sonst gerade umgekehrt findet, dass das ältere Moll dem späteren Dur weichen musste. Das Gegentheil scheint in dem vorliegenden Liede daher zu rühren, dass das am Alten hängende Volk dem moderner gebildeten Sänger nicht sofort folgen wollte und desshalb das frühere Moll dem neueren Dur vorzog, wie es ja auch in derselben Melodie den früheren ungeraden Takt dem neueren geraden vorzog. Höchst überraschend ist die Wahrnehmung, mit welcher sichern Gestaltungskraft derartige Umwandlungen schon in so früher Zeit vorgenommen wurden.

Das Lied scheint sich bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts im Munde des Volkes erhalten zu haben, denn noch im Jahre 1571 findet es sich geistlich umgedichtet als No. 13 in »Neye Christlike Gesenge vnde Lede, up allerley ardt Melodien der besten olden Düdeschen Leder &c. dörch Herm. Vespasium Prediger tho Stade. P(aul) K(noblauch zu Lübeck)«. Anfang: »Waeck up myn hordt«.

Die Melodie des Locheimer Liederbuches, aber nur in ihren Grundzügen, finden wir auch unter No. XVI. in Paumann's Fundamentum für die Orgel bearbeitet.

Zu Nr. 5. (S. 97.)

Die Melodie kommt im Orgelbuche Nr. XXI wieder vor. Beide Fassungen haben übrigens nur den Anfang und im weiteren Verfolge einzelne kleine Stellen mit einander gemein. Man sieht, dass Paumann in seinen Bearbeitungen nicht allzu ängstlich verfuhr und sich an die Melodie nur insofern band, als es ihm eben bequem war. Da dies bei den übrigen in unserer Handschrift zur Vergleichung vorliegenden Orgeltranscriptionen derselbe Fall ist, so haben wir hier einen bedeutsamen Fingerzeig, wie wenig dergleichen Orgeltabulaturen dazu geeignet sind, uns über die ächte Fassung einer Melodie Aufschluss zu gewähren.

Zu Nr. 7. (S. 101.)

Schon einige zwanzig Jahre nach der vorliegenden Aufzeichnung unserer weltlichen Melodie bemächtigte sich ihrer die Kirche und eignete sie dem Marienhymnus *Ave rubens rosa* zu, welcher in den Sammlungen von Daniel und Mone fehlt und auch in älteren Handschriften nicht mehr aufzufinden ist. Er muss in Böhmen vorzugsweise gebräuchlich gewesen sein, da in den hussitischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts und in dem katholischen Prager Gesangbuche von 1581 (bei Peterle) auf ihn Bezug genommen ist.

Als fünfzig Jahre später die Reformatoren den deutschen Gesang in die Kirche einführten, da war unsere weltliche Melodie unter den ersten, welche zur Ausschmückung eines geistlichen Liedes gebraucht wurden, und dieses Lied hat sich, eben der Melodie wegen, bis zum heutigen Tage im Gemeindegesange erhalten. Es ist das bekannte Lied der Elisabeth Creutziger: »Herr Christ, der einig Gotts Sohn«, welches schon in dem urältesten lutherischen Gesangbuche, den beiden Erfurter Enchiridien vom Jahre 1524 vorkommt und zwar in folgender Fassung:

Herr Christ der ey - nig Gotts son, va - ters in e - wig - keyt
aus seym her - tzen ent - spros - sen, geich wie ge - schry - ben steht.

Er ist der mor - gen - ster - ne, sein glan - ze streckt er fer - ne,

für an - dern ster - nen - klar.

Da das weltliche Lied eine neunzeilige Strophe hat, das geistliche aber nur eine siebenzeilige, so besteht der wesentlichste Unterschied zwischen beiden Fassungen blos darin, dass in der Melodie des geistlichen Liedes die Noten der beiden ersten Zeilen des Abgesanges wegfallen mussten. Alles Uebrige stimmt in Melodie und Rhythmik bis auf Unwesentliches.

Sieben Jahre später, im J. 1531, wurde sie in dem hussitischen Cantional von M. Weisse Bl. IX in folgender Fassung gedruckt (die Vorzeichnung von Tonart und Taktart ist von mir ergänzt):

Gott sah zu sei-ner zeyt auf die men-schen-kin-der:
fandt sie ver-ma-le-deit vnd got-los-se sün-der:
Dacht
was er auf-er-wel-ten ve-tern vnnd pro-phe-tenn, vor-lan-geft
hett ver-schworen, wen-det sei-nen zo-ren, von seinn auf-er-ko-ren.
(Noch acht Strophen.)

In dem 2. Theile des luther. Gesangbuches bei Valentin Babst 1545 finden wir unter Nr. 32 einen Tischsegen mit dem Anfange »*Dich bitten wir deine Kinder*«, welchem gleichfalls die Melodie unsers Liedes beigegeben ist.

In dem umfangreichen hussitischen Gesangbuche v. J. 1566 treffen wir die Melodie auf pag. 217 mit denselben Noten, doch statt des Bassschlüssels den Altschlüssel, also von F dur nach E dur transponirt und mit Auslassung der 5. Strophe.

Wie man sieht, hat das geistliche Lied der Hussiten, im Gegensatze zu dem Liede der Elisabeth Creutziger, die neunzeilige Strophe des weltlichen Liedes festgehalten und konnte desshalb auch die Melodie ganz treu wiedergeben; die Benutzung derselben für geistliche Zwecke scheint daher nicht auf dem Vorgange der Lutheraner, sondern auf eigener Anregung zu beruhen.

Als um diese Zeit der deutsche Gesang endlich auch in der katholischen Kirche allgemeinere Aufnahme fand, wurde unsere, schon hundert Jahre vorher zu dem angeführten Marienhymnus verwandte Melodie auf ein deutsches geistliches Lied übertragen. In dem schon erwähnten kathol. Buche »Christliche Gebet und Gesäng auff die heilige Zeit und Fayertage vber das gantze Jar. Gedruckt zu Prag durch Michael Peterle, 1581« findet sich als Nr. 3 ein Lied von 10 Strophen von der Verkündigung Mariä mit der Ueberschrift »Im Thon: *Ave rubens rosa*« und dem Anfange »*Lasst uns in einigkeit*«. Sogar noch im 17. Jahrh. wurde unsere Melodie zu geistlichen Liedern benutzt; wir finden sie in Corner's grossem kathol. Gesangb. v. 1625 unter No. 342 dem Predigtliede »*Vater im höchsten Throne*« zugeeignet.

So sehen wir denn, dass während die Glaubenskämpfe der Katholiken, der Hussiten und Lutheraner im wildesten Brande loderten und alle Bande der Kirche, des Staates, ja selbst des Familienlebens zu vernichten drohten, diese wunderbaren Melodien allein noch die Herzen unzerreissbar zusammenhielten und zwischen den getrennten Bekenntnissen die goldene Brücke bauten, die gleich dem ersten Regenbogen als Pfand künftiger Versöhnung vom blauen Aether niederstrahlte. Wie hehr, wie heilig müssen uns solchen Thatsachen gegenüber diese ehrwürdigen Ausflüsse altdeutschen Gemüthslebens erscheinen, die in den Zeiten der entsetzlichsten Noth ihre göttliche Kraft so siegreich bewährten!

Nachdem wir die weltliche Quelle der in Rede stehenden Melodie bloſsgelegt haben, wissen wir nun, was davon zu halten ist, wenn v. Winterfeld in seinem evangelischen Kirchengesange Bd. 1 Seite 130 behauptet: diese Melodie

stehe mit Recht unter den *ursprünglich* geistlichen Melodien der frühesten Reformationszeit. Noch ungleich befremdlicher erscheint es, wenn er in demselben Bande Pag. 38 die Melodie des hussitischen Liedes aus dem lateinischen Kirchengesange ableitet, ohne im Geringsten zu ahnen, dass er genau dieselbe Melodie vor sich hatte, die er bei dem Liede der Elisabeth Creutziger als eine Originalmelodie der Lutheraner aufstellte.

Zu Nr. 8. (S. 103.)

Wenn wir die mehrstimmigen Liederbücher des sechzehnten Jahrhunderts durchgehen, so stofsen wir auf eine Menge von Melodien, bei deren fremdartiger Tonalität und unnatürlicher Rhythmik wir beinahe zu der Annahme gezwungen werden: der Musiksinn jener Zeit müsse ganz anders organisirt gewesen sein, als heute, um Derartiges ansprechend zu finden. Dass dem nicht so war, dass das wahrhaft Schöne auch schon damals auf denselben natürlichen Principien beruhte, dass die uns befremdlichen Melodien eben nur Ausfluss der damaligen Mode und einer einseitigen, geschmacklosen Kunstrichtung gewesen, die sich stets im Barocken am meisten gefällt, diefs erkennen wir klar, wenn wir die wirklich reizenden Melodien jener Zeit dagegen halten und gewahren, dass nur diese eine allgemeine Verbreitung fanden, während die uns jetzt unnatürlich erscheinenden Tonsätze auch damals blos in den engeren Kreisen einseitiger Kunstübung ihr kurzes Dasein fristeten. Es ist höchst wichtig, von derartigen Erscheinungen Akt zu nehmen, weil wir dadurch den Beweis erhalten, dass in der Musik wie in allen übrigen Künsten das wahrhaft Schöne auf ewigen Gesetzen beruht, dass unser Volk auch schon ehemals an den Erzeugnissen einer verschrobenen Kunstpraxis nur geringen Antheil nahm, dagegen von einer Melodie, die uns heute entzückt, ebenso vor vierhundert Jahren schon entzückt wurde und sie allgemein in sich aufnahm. Wie wir bei der trefflichen Melodie des vorhergehenden Liedes nachwiesen, dass sie sich einer besondern Beliebtheit erfreute und Katholiken wie Lutheraner und Hussiten gleichmäfsig sich beeiferten, damit ihren geistlichen Gesang auszuschmücken, so können wir auch von der vorliegenden Melodie nachweisen, dass sie während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu den bevorzugtesten gehörte.

In der Pfullinger Handschrift aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts (königl. Bibliothek in Stuttgart: G. Theol. & Philos. No. 190) finden wir gleich als drittes Lied:

Vom Nüwen jor.

Ich var dohin, wennd es mufs sin contrafactum.

Ich var zu dir Maria rein
vnd bit dich vmb din kindli klein,
zu dir ker ich mein hoffen ein,
du bist der sünder trost allein.
ich var zu dir, Maria rein.

(Noch 8 Strophen, s. bei Mone im Anzeiger und Wackernagel's Kirchenlied.)

Eben so liessen es sich die Lutheraner angelegen sein, hundert Jahre später die schöne Melodie ihrem geistlichen Gesange zuzueignen. Wir erkennen sie in dem Choral »O Jesu Christe, wahres Licht«:

O Je-su Chri-ste, wah-res Licht,

Die Melodie zur zweiten und dritten Zeile stimmt Note für Note, zur ersten und vierten Zeile ist sie dagegen aus leicht erklärlichen Gründen abgeändert worden. In der ersten Zeile hatte der Septimensprung Anstofs erregt; dem fünfzehnten Jahrhundert gegenüber rückwärts schreitend, wagte man während des sechzehnten nicht mehr, dieses Intervall in der Melodie zu gebrauchen, um wie viel weniger hätte man es dem Gemeindegesang zumuthen dürfen; die Stelle musste also abgeändert werden, was ungeschickt genug geschah. In der vierten Zeile dagegen erfolgte die Umarbeitung, weil die weltliche Melodie hier in die Dominante überging, in der geistlichen aber, welche eine Zeile weniger hat, des nahen Schlusses wegen an der Tonika festgehalten werden musste.

Wir haben gesehen, dass diese Melodie ebenso wie die des vorhergehenden Liedes schon lange vor der Reformation aus dem weltlichen Gesange in den geistlichen herübergenommen war. Dasselbe ist, wie die Ueberschriften zeigen, bei den lateinischen Liedern No. 44, 45 und 46 unserer Handschrift der Fall. Wer die Musik des fünfzehnten Jahrhunderts studirt, begegnet ähnlichen Erscheinungen auf Schritt und Tritt; ja, wir finden, dass Heinrich von Laufenberg es sich zum besonderen Geschäft machte, seine geistlichen Gedichte mit weltlichen Melodien auszuschmücken und zahlreiche weltliche Lieder der Melodien wegen geistlich umzudichten. Was soll man nun sagen, wenn solchen Thatsachen gegenüber v. Winterfeld behauptet: erst durch die Reformatoren sei die weltliche Melodie für das geistliche Lied gewonnen worden, und sodann mehrere Quartseiten mit emphatischer Schilderung der dadurch entstandenen grofsartigen Umwälzungen auf musikalischem Gebiete und der wunderbaren Verbindung der harmonischen Fülle des gregorianischen Gesanges mit der rhythmischen Beweglichkeit der Volksweise anfüllt! Abgesehen, dass von einer solchen musikalischen Umwälzung während der ersten fünfzig Jahre nach der Reformation auch nicht die mindeste Spur zu entdecken ist, darf man sich billig wundern, dass das fortwährende und massenhafte Heranziehen weltlicher Melodien zu geistlichen Liedern seit hundert und fünfzig Jahren gar keinen Einfluss gehabt haben soll und dasselbe Verfahren während der Reformation nun plötzlich eine so gewaltige Umwälzung hervorbringen musste! (Und dies nennt der neueste Herausgeber der Eccard'schen Festgesänge »Forschungen im höheren Sinne«!)

Zu Nr. 11. (S. 107.)

Wir finden dasselbe Lied mit dem Anfange: »*Ach meiden, du vil senende pein*« unter No. 39 in dem Liederbuche der Clara Hätzlerin (herausgeg. von Haltaus 1840), welches, obgleich zwanzig Jahre später geschrieben, eine ungleich reinere Fassung des Textes bewahrt und desshalb verglichen werden muss.

Auch diese herrliche Melodie findet sich — wenigstens die erste Hälfte derselben — in den geistlichen Gesang der Lutheraner herüber gezogen, nämlich in dem Choral »*Gieb dich zufrieden und sei stille.*«

Anmerkung. Die Verwandtschaft des angeführten Chorals mit der weltlichen Melodie ergab sich Arnold, indem er die oben S. 108 als »kühn« bezeichnete Conjectur machte, das dort besprochene Fähnchen in der Melodie auf eine Erniedrigung der vorhergehenden Noten um eine Stufe, oder mit andern Worten, auf den Eintritt des Tenorschlüssels nach dem bis dahin angenommenen Discantschlüssel zu beziehen, »weil sonst die Melodie ganz formlos wäre und der Anfang mit dem Schlusse in gar keinem Zusammenhang stünde.« Ein solcher Zusammenhang, nämlich Einheit der Tonart, ist auch wohl das geringste, was man bei einer alten guten Melodie voraussetzen darf; einen derartigen Irrthum in der Aufzeichnung anzunehmen, scheint daher die einfachste Auskunft zu sein. Es ist mir unzweifelhaft, dass die Verwandtschaft mit dem genannten Chorale wirklich eine ursprüngliche sei und zwar nicht nur »für die erste Hälfte«, sondern für den ganzen Satz, und dass die Gestalt des Chorals auch einiges Licht auf die Urgestalt der weltlichen Weise zurückwerfen könne; aber der Gang der Umbildung des Weltlichen zum Geistlichen ist noch in Dunkel gehüllt. Das Lied »*Gieb dich zufrieden und sei stille*«, von Paul Gerhardt gedichtet, erschien zuerst in Ebeling's Gesammtausgabe 1666—67, mit einem 6stimmigen Tonsatze des Herausgebers in D moll (bei Winterfeld Ev. KG. II, Musikbeil. S. 71—72 gedruckt), dessen Melodie im Kirchengesange heimisch wurde; nur an dem Orte, wo sie zuerst hervortrat, ward sie verdrängt durch folgende, die 1690 in Krüger's *Praxis pietatis melica* in vierstimmigem Satze erschien:

Gieb dich zu - frie-den und sei stil - le in dem Got - te
In ihm ruht al - ler Freuden Fül - le, ohn ihn mühst du

dei - nes Le - bens.
dich ver - ge - bens.
Er ist dein Quell und dei - ne Son - ne,

scheint täg-lich hell zu dei-ner Won - ne. Gieb dich zu - frie - den.

Der Satz ist dort mit »*J. H.*« bezeichnet, womit *Johann Hintze*, ein Berliner Musiker jener Zeit, gemeint ist, wesshalb Winterfeld in ihm den Urheber der Melodie erblickt (Ev. KG. II, 183), während das Namenszeichen hier, wie in so vielen ähnlichen Fällen, doch nur andeuten wird, dass der Satz in dieser Fassung, nämlich die harmonische Ausgestaltung und Anbequemung an den neuen Text, von dem genannten Meister herrühre. Dass P. Gerhardt sein Lied schon nach der alten Weise verfasst haben mag, ist um so wahrscheinlicher, da man überhaupt fragen kann, ob er je ein Lied gedichtet habe, welches sich *nicht* einer schon bekannten und im kirchlichen Gebrauche befindlichen Weise anschloss. Wir hätten uns also nach einer älteren geistlichen, aus dem weltlichen Gesange vereinfachten und durch Verkürzung abgerundeten Melodie umzusehen und begegnen ihr vielleicht noch in einem katholischen Gesangbuche aus der Zeit vor 1650. Die Melodie aus Hintze's 4stimm. Satze von 1690 kann für die folgenden Choralsammlungen nicht erste und einzige Quelle gewesen sein, denn König's harmonischer Liederschatz vom J. 1738 S. 339 bietet sie in folgender Gestalt:

Gib dich zu-frie-den, und sey stil-le!

und J. S. Bach in Schemelli's Musikal. Gesangbuch 1736 S. 444 noch abweichender:

beide haben also eine Weise, die dem alten weltlichen Gesange wesentlich näher steht. So angesehen, erscheint Hintze's Melodie vielmehr als eine zu harmonischen Zwecken unternommene willkürliche Aenderung der Grundweise. — Weil nun P. Gerhardt's Lied in Versmaafs und Strophe von »Ach meiden, du vil sene pein« völlig abweicht, ist keine Möglichkeit vorhanden, dass Lied und Melodie in der Verbindung, wie das Locheimer Liederbuch sie zeigt, geistlich umgebildet sein können. Es ist daher wohl das einfachste, wenn wir annehmen, das Gedicht »Ach meiden, du vil sene pein« selber sei eine neuere Unterlage unter eine schon bekannte Melodie, die demnach in ihrem Kerne bedeutend älter sein könnte. *Chr.*

Zu No. 16. (S. 116).

Die melodieführende Tenorstimme nebst der 1. Strophe hat Massmann als Schriftbild bereits in der Beilage zu Nr. 6 der Münchener Allg. Musikzeitung v. J. 1827 mitgetheilt. Seite 85—88 derselben giebt er den vollständigen Text, aber mit einigen Unrichtigkeiten.

Welchen mächtigen Einfluss diese alten Lieder auf das deutsche Gemüth übten, wie allgemein sie sich im Volke verbreiteten und Jahrhunderte hindurch seine unzertrennlichen Begleiter blieben, lässt sich an wenigen so bestimmt nachweisen, wie an dem vorliegenden. Zu Anfang des 15ten, vielleicht schon in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden, war es gegen das Jahr 1430 bereits schon so allgemein verbreitet, dass es zu Umdichtungen benutzt wurde. In der Liederhandschrift, welche in Fichard's Archiv Bd. III abgedruckt ist, finden wir um das genannte Jahr unter Nr. 53 das Lied eines Wegelagerers, dessen erste Strophe, namentlich in der ersten und fünften Zeile, sich unverkennbar als Nachahmung unseres Liebesliedes charakterisirt:

Der walt hat sich belaubet,
des freuet sich mein mut.
Nun hüt sich mancher buer,
der went, er sy behut.
Das schafft des argen winters zorn,
der hat mich beraubet,
des klag ich hüt und morn. (Noch 5 Strophen.)

In der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts scheint unser Lied theilweise in Vergessenheit gerathen zu sein, um gegen Anfang des sechzehnten Jahrhunderts sich desto allgemeiner über ganz Deutschland zu verbreiten. Wir begegnen ihm hier zunächst in der aus Augsburg stammenden Heidelberger Liederhandschrift No. 343, welche über 200 Lieder umfasst und die Hauptquelle der von Goerres herausgegebenen Altdeutschen Volks- und Meisterlieder bildet, wo die betreffende Fassung zu vergleichen ist. Während des dritten und vierten Decenniums stand unser Lied unter den beliebtesten und bekanntesten oben an; in unzähligen fliegenden Blättern gedruckt, wurde es immer wieder von neuem aufgelegt; fast keine Liedersammlung erschien, ohne mit ihm geschmückt zu sein, und mehrere geistliche Lieder wurden auf seine allbekannte Melodie gedichtet. Unter den ältesten fliegenden Blättern mache ich namhaft:

1) Einzeldruck in Folio aus der Nagler'schen Sammlung, welcher als der älteste erscheint und etwa in's Jahr 1520 zu setzen ist. Derselbe weicht von allen übrigen Versionen erheblich ab und ist der einzige, welcher die sieben ursprünglichen Strophen bewahrt, ja noch um eine vermehrt, und findet sich gedruckt in einem Aufsatze von *Dehn* über unser Lied »Entlaubet ist der Walde« in der »Cäcilia« 1846, Bd. XXV S. 179—80.
2) Ein schön Lied von aynem Jäger, Es jagt ein Jäger wolgemut, er jagt aufs. Ein ander Lied von eim Jäger, es jagt ein Jäger geschwinde, dört oben vor dem Holtz. Im thon als man singt das Frawen Lob Der Waldt hat sich entlaubet.
   Gedruckt zu Nürmberg durch Kunegund Hergotin.
   Wackernagel setzt dieses fliegende Blatt schon ins Jahr 1523, es muss jedoch einige Jahre jünger sein, denn da Hans Hergot erst im Jahre 1524 zu Leipzig enthauptet wurde, so kann die Firma seiner Frau nicht wohl vor diesem Jahre vorkommen. Wir begegnen ihr sogar erst vom Jahre 1537 an.
3) Ein newes Lied in einem newen thon: Es laufft ein thier vor jhenem holtz. Ein ander schön lied in eynem hohen thon zu singen: Entlaubet ist vns der walde (drei Strophen). Gedruckt zu Nürmberg durch Kunigund Hergotin. Vier Blätter in kl. 8°. (Um's Jahr 1528.)
4) Der geistlich Buchfsbaum: Von dem streite des fleischs, wider den geist. Gedicht durch Hans Witzstat von Wertheym. Im thon des Buchfsbaums. Ein ander geistlich Lied wider die drey Ertzfeynd der seelen. Im thon, Mag jch vnglück. Das dritt Geistlich Lied: Ich danck dir lieber Herre &c. Im thon, Entlaubet ist der walde. Das vierd geistlich Lied: Kumpt her zu mir spricht Gottes sun. In dem thon, Was wöl wir aber heben an.
   Am Ende: Gedruckt zu Nürnberg durch Kunegund Hergottin. Acht Blätter in 8°. (Um's Jahr 1530.)
5) Dieselben vier Lieder, gedruckt in der Churfürstlichen Stadt Zwickaw durch Wolffgang Meierzeck.

6) Drey Schöne Lieder. Erstlich, Entlaubet ist der walde, Gaistlich vnnd Weltlich, in einem hohen Thon zu singen. Zum dritten, Des wolgebornen Herren hern Achatzen von Losenstain seligen Lied, gemacht in seiner krankheit. Vier Blätter in 8°. Die Jahreszahl 1533 ist dem ersten Liede beigedruckt.
7) Ein schönes Lied: Ich sahe mir für ainem walde ein feines hirschlein stan &c. Ein ander schön Lied in einem hohen thon zu singen: Entlaubet ist vns der walde &c. Gedruckt zu Nürnberg durch Fridrich Gutknecht. (Um's Jahr 1535.) Das letztere Lied hat zwölf Strophen, während alle übrigen Drucke nur drei enthalten. Auch stimmen hier die Lesarten am meisten mit dem Locheimer Texte überein.
8) Dasselbe fliegende Blatt, gedruckt zu Nürnberg durch Valentin Neuber.
9) Ein fliegendes Blatt mit unserm weltlichen Liede vom Jahre 1537, von Docen in seinen Miscellaneen Bd. 1 Seite 278 mitgetheilt.

Diese, so wie die späteren fliegenden Blätter enthalten blos die Texte, entweder weltlich oder geistlich, oder auch beide zusammen. Die Melodie dazu finden wir zuerst in:

1) Gassenhawerlin, Frankfurt bei Christian Egenolff 1535. Gleich die erste Nummer; vierstimmig von H. H.
2) u. 3) Ein Newgeordnet Künstlich Lawten Buch Durch Hansen Newsidler. Nürnberg 1535 Erste Auflage — 1536 Zweite Auflage.
4) Fünff vnd sechzig teutscher Lieder. Argentorati, apud Petrum Schoeffer Et Mathiam Apiarium [o. J.]. Die 42ste Nummer mit vierstimmigem Satze von Thomas Stolzer, welcher noch zu den Contrapunktisten des 15. Jahrhunderts gezählt wird. Wackernagel setzt diese Sammlung in's Jahr 1522, was wohl um fünfzehn Jahre zu früh sein dürfte. In dem Münchener Exemplar ist dieselbe mit dem Magnificat von Xsto Theoderico (Sixt Dietrich) und dem Wittenbergisch Gsangbüchlein durch Johan. Waltern zusammengebunden; ersteres mit 1535, letzteres mit 1537 als Jahreszahl. Beide sind aus derselben Druckstätte und stimmen in Druck, Papier und Format genau mit den 65 Liedern überein, so dass wir für die Letzteren mit ziemlicher Bestimmtheit 1536 als Druckjahr annehmen können.
5) Ein aufsbund schöner Teutscher Liedlein von G. Forster. Erster Theil (1539). No. 61 mit dem vierstimmigen Satze von Thomas Stolzer. (Also aus der vorhergehenden Sammlung entnommen.)
6) Hundert vnd fünffzehen guter newer Liedlein, herausgegeben durch J. Ott in Nürnberg 1544. No. 54 u. 55 in zweifacher Bearbeitung von J. Senfl.
7) Biscinia gallica, latina et germanica. Wittenberg bei G. Rhaw 1545. Zweiter Theil. No. 93 in zweistimmiger Bearbeitung.
8) Ein aufsbund schöner Teutscher Liedlein von G. Forster. Dritter Theil (1546). No. 5 in vierstimmiger Bearbeitung von G. Othmayr.

Im Jahr 1552 wurde das geistliche Morgenlied von Kohlross: »Ich dank dir lieber Herre«, welches wir in einem fliegenden Blatte um's Jahr 1530 bereits nachwiesen, mit unserer weltlichen Melodie in den zweiten Theil des bei Valentin Babst in Leipzig erschienenen lutherischen Gesangbuches aufgenommen. (Der erste Theil war schon im Jahre 1545 unter Luthers eigener Redaktion erschienen.) In demselben zweiten Theile begegnen wir unserer Melodie noch einmal und zwar bei dem Liede unter No. 64 »Lob Gott getrost mit singen«,

welches bereits im Jahre 1544 in dem Horn'schen Gesangbuche der mährischen Brüder vorkommt und also von hier aus in den lutherischen geistlichen Gesang übergegangen war. Von diesem Zeitpunkte an bildete unsere Melodie einen wesentlichen Theil des evangelischen Liederschatzes und lebt noch bis zur heutigen Stunde im Munde des Volkes, wie es auch noch fortwährend seine Ehrenstelle in den lutherischen Gesangbüchern behauptet. — Wir werden von einer eigenthümlichen Ehrfurcht diesen schlichten Erzeugnissen frühester Kunstbildung gegenüber ergriffen, wenn wir gewahren, dass wir hier ein wesentliches Stück deutschen Gemüthslebens, ja, einen Theil unseres edelsten Nationalhortes vor uns haben, der das tiefinnerlichste Wesen deutschen Denkens und Empfindens in sich schliefst, den das treue Volk desshalb auch Jahrhunderte hindurch als köstlichsten Schatz in seines Herzens goldenem Schrein bewahrte.

Man würde übrigens sehr irren, wenn man glaubte, Wort und Weise hätten beinahe fünf Jahrhunderte hindurch dieselbe Fassung behalten; beide unterlagen vielmehr den mannichfachsten und merkwürdigsten Umwandlungen, so dass von dem ursprünglichen Wort und Ton nur eben noch ein Kern zurückgeblieben ist. Von den zahlreichen Fassungen, in denen das Lied während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gedruckt wurde, vergleiche man die in dem angef. Aufsatze von Dehn aus Forster u. a. Sammlungen mitgetheilten vier verschiedenen Versionen. Die Melodie in der Fassung, wie sie sich als Begleiterin des geistlichen Liedes in den achtziger Jahren des siebenzehnten Jahrhunderts gestaltete und bis zum heutigen Tage mit wenigen wesentlichen Modifikationen erhalten hat, kann von dem, welchem sie nicht bekannt sein sollte, in jedem evangel. Choralbuche nachgeschlagen werden.

Nehmen wir an, dass das Lied nach seiner ersten Fassung in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden, wie diefs bei einigen anderen der Locheimer Sammlung angehörenden Liedern nachgewiesen und bei dem vorliegenden seiner frühen Verbreitung wegen angenommen werden darf, so würde zwischen der ersten Entstehung und der zweiten Fassung der Melodie um's Jahr 1536 ein Zeitraum von etwa 150 Jahren liegen, und genau derselbe Zeitraum findet auch zwischen der zweiten und dritten Fassung statt, welche in dem grofsen Darmstädter Gesangbuche vom Jahre 1687 zuerst zu Tage tritt. Betrachten wir nun die Umwandelungen der Melodie innerhalb dieser drei Jahrhunderte etwas näher.

In ihrer ersten Fassung hat unsere Mollweise einen ungemein sanften und innigen Ausdruck, während über das Ganze ein Hauch stiller Wehmuth ausgegossen ist. Zu einer besonderen Bedeutsamkeit als Ausbruch des inneren Leidens erhebt sie sich durch die Ausweichung zu Anfange des Abgesanges, um gleich darauf wieder in die frühere elegische Stimmung zurück zu sinken. Ihre höchste Bedeutsamkeit erhält sie aber durch die köstliche Rhythmik, welche anscheinend einfach und absichtslos in ihrer feinern Gliederung sich als Resultat der reichsten und tiefsten musikalischen Begabung geltend macht. — Die Melodie in der zweiten Fassung ist ungleich glänzender ausgestattet und mit Melismen reichlich aufgestutzt, die sogar am Schlusse höchst anspruchsvoll wiederholt werden; bei allem äusseren Aufputze zeigt sich aber die innere Armuth schon darin, dass sich jetzt beide Stellen mit einer und derselben Melodie begnügen müssen, abgesehen davon, dass durch die Verkehrung des früheren Moll in's Dur der weiche Schmelz zarter Sehnsucht auch bis auf die letzte Spur ausgetilgt ist. Und nun vollends die Rhythmik! Hier ist alles aus

Rand und Band, kaum dass sich noch Spuren eines ordnenden Gesetzes erkennen lassen. Wo früher im ersten und zweiten Theile je eine Synkope als besondere Würze ausnahmsweise vorkam, da sind sie jetzt zu solcher Unmasse angehäuft, dass man gar nicht mehr weiss, hat man den geraden oder den ungeraden Takt vor sich. — Noch ungleich kläglicher stellt sich uns die dritte Fassung dar. Wie bitter wird hier für die frühere Ueberhebung und Maſslosigkeit gebüsst! Die üppigen Melismen sind mit Stumpf und Stiel ausgetilgt, kaum dass die nackten Umrisse der Melodie noch stehen geblieben, und mit den übermüthig gehäuften Synkopen ist auch zugleich die letzte Spur von Rhythmik ausgemerzt. Zu dumpfer Bewegungslosigkeit erstarrt liegt jetzt die Melodie als caput mortuum vor uns. Man nannte das *erbaulich!*

Sehen wir nun zu, in wiefern die drei verschiedenen Fassungen unserer Melodie den gleichzeitigen äusseren Zuständen des Vaterlandes entsprechen. — Wir befinden uns beim Ausgange des vierzehnten Jahrhunderts. Der Riesendom des Katholizismus erglüht so eben im letzten Abendrothe der untergehenden Sonne. Ein frischer Hauch zieht belebend durch die Welt; während die Burgen zerfallen, steigen die Städte zu nie geahntem Reichthum und Ansehen empor. Wetteifernd entstehen allenthalben gothische Wunderbaue und zu ihrer Ausschmückung Malerschulen und kunstreiche Werkstätten. Die deutsche Tonkunst entwindet sich den Banden des Romanismus und die Mystik lässt ihre geheimnissvolle Passionsblume hervorsprieſsen. Alles fühlt sich in einem neuen Dasein höher emporgehoben; die Ufer des Rheins wiederhallen von frohen Gesängen und jeder Lenz bringt neue Lieder, wie uns die Limburger Chronik so anmuthend erzählt. Dies war die Blütezeit des deutschen Bürgerthums so wie des deutschen Volksgesanges und ihr ist auch unser Lied in seiner ersten Fassung entsprossen. Und nun hundert und fünfzig Jahre später! Welch ein Bild des Aufruhrs und der Verwüstung stellt sich uns dar! Durch die Reformation ist eine Brandfackel unter das deutsche Volk geschleudert, die mit ihrer wilden Lohe alles zu verzehren sucht. Kirche und Staat erzittern in ihren Grundvesten und alles Bestehende droht aus den Fugen zu gehen, so dass jeder glaubt, das Ende aller Dinge sei hereingebrochen. Das sind keine Zeiten für die weichen Accente unseres harmlosen Volksliedes; nur ein Wächter, hoch auf der Zinne, schmettert mit ehernem Posaunenschalle sein Lied von der festen Burg durch die deutschen Gaue, damit das zage Herz nicht gar vergehe! — Wir wenden uns abermals um hundert und fünfzig Jahre weiter. Es ist in Deutschland inzwischen still geworden, — sehr still! Der dreissigjährige Krieg hat ausgewüthet; zum Tode getroffen und bis in's innerste Mark versehrt hat sich das Volk hingestreckt, kaum wissend, ob um zu sterben, oder nur um zu schlafen. Diese tödtliche Erschöpfung benutzen die Tyrannen, um Leib und Seele in eine Knechtschaft zu schlagen, so schnöde, wie sie noch nie in Deutschland erhört worden. Aber auch schon ist die leidige Pietisterei zur Hand, um den vom eisernen Joch blutrünstigen Nacken mit dem Balsam ihres faden Singsanges zu kühlen, und nun kann das Volk ruhig weiter schlafen.

Man darf mit Recht erstaunt sein über den merkwürdigen Zusammenhang, in welchem unsere alten Melodien nach Form und Inhalt mit den äusseren Zuständen des Vaterlandes sich darstellen. Wie viele ähnliche für die Kulturgeschichte hochwichtige Resultate lieſsen sich noch gewinnen, wenn unsere Forscher sich entschlieſsen könnten, auch diesen früheren Epochen ihre Auf-

merksamkeit zuzuwenden. Bei solchen Dokumenten, wie wir sie hier vorlegen, wäre die allgemein gehuldigte Annahme, das Volkslied habe während der Reformation seine höchste Blüte erreicht, niemals möglich gewesen. Man würde Angesichts der älteren reineren Fassungen das zahlreiche Erscheinen von Liederbüchern in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nicht auf Rechnung der erhöhten Sangeslust, sondern des so eben erst erfundenen Notendruckes gebracht haben. Bei solchen Dokumenten wäre auch v. Winterfeld der Versuchung widerstanden, die erste Entwickelung deutscher Tonkunst mit der Reformation in Verbindung zu bringen, während sie im Gegentheil gerade um diese Zeit ihr erstes Grab fand.

Zu No. 34. (S. 139.)

Der lateinische Psalmvers *Benedicite* nebst dem *Gratias* wurde das ganze Mittelalter hindurch, besonders in den Klöstern, als Tischgebet gebraucht; bei mehreren Orden, namentlich bei den Kapuzinern, ist es noch heute üblich. Die vorstehende freie Umdichtung hat den bekannten Mönch von Salzburg (um's Jahr 1370) zum Verfasser. Ausser den sechs Handschriften, welche seine Lieder bewahren, habe ich, als die älteste und reinste Fassung enthaltend, den Codex Monseensis No. 119 (nach der neuen Aufstellung No. 2856) in der Wiener Hofbibliothek gewählt, den zuerst Hoffmann in seinen Fundgruben I. 328 beschrieben. Die Handschrift, von einigen ihrer frühesten Besitzer auch Peter Spoerls Liederbuch genannt, ist aus der ersten Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, ja gar theilweise noch aus dem letzten Dezennium des vierzehnten, besteht zur Zeit aus 414 Folioblättern und enthält von Blatt 166[b] bis 282[b] — also auf 117 Blättern — 31 geistliche und 70 weltliche Lieder nebst 89 Melodien dazu. Das folgende findet sich unter No. 17 auf Blatt 189[b]. (Die Vorzeichnung ist von mir der Melodie beigefügt.)

»Der tenor ist der tischsegen.«

All-mächtig

got, herr Jhe - su christ, waz leib - nar du vns ge - bend pist, dy

sey ge - se - gent vnd be - rait von dir mit al - ler se - lik - heit;

daz vns dar in be - rür chain we,

das well got be - ne - di - ce - re.

(Am Schluss dieser 1. Strophe ist *benedicere* in *benedicite* verändert. Noch 3 Strophen.)

Einen jüngeren, aber eben so reinen Text theilt Wackernagel in seinem Kirchenliede aus der Münchener Papierhandschrift No. 715 vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts mit. Die späteste Handschrift, welche dieses Lied enthält, ist das Liederbuch der Clara Haetzlerin vom Jahre 1471. Wir finden es daselbst unter No. 107 (Ausgabe von Haltaus) mit fünf Strophen; die vierte ist in dem Locheimer Liederbuche die fünfte.

Unter allen Handschriften liefert die Locheimer in ihren sieben Strophen den am meisten erweiterten Text, da die sechs älteren Handschriften nur vier Strophen, die jüngere nur fünf enthält. Durch Vergleichung der verschiedenen Lesarten lernen wir zugleich die bodenlose Verdorbenheit der Locheimschen Texte in ihrem ganzen Umfange kennen; der Schreiber muss die schlechtesten Vorlagen gehabt haben, oder am Ende gar keine, indem er nur aus dem Gedächtnisse aufschrieb, oder wie es ihm eben vorgesungen wurde.

Den Locheimer Text hat bereits Kretschmer in dem Literarischen Conversationsblatt (Leipzig 1822) mitgetheilt, wie gewöhnlich mit mannigfachen kleinen Nachlässigkeiten und einigemal sogar mit unrichtiger Abtheilung der Zeilen.

Die Fassung der Melodie hat sich im Locheimer Liederbuche verhältnissmäfsig reiner erhalten als der Text, doch fehlt es auch hier nicht an Entstellungen, abgesehen davon, dass es ohne die ältere Aufzeichnung geradezu unmöglich gewesen wäre, die Worte richtig zu unterlegen. Nach der Ueberschrift soll die Melodie auch unter No. XXII und XXIII in Paumann's Fundamentum enthalten sein; es ist aber in jenen Sätzen keine Spur davon vorhanden und müsste demnach unserem Contrapunktisten eine ganz andere Melodie vorgelegen haben.

Zu No. 40. (S. 147.)

Den vollständigen Text nebst der entsprechenden Melodie finden wir bereits in dem aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts herrührenden und bei No. 34 schon erwähnten Codex Monseensis No. 119 (auch Peter Spoerls Liederhandschrift genannt) und zwar als No. 18 auf Blatt 189 b — unmittelbar nach dem oben mitgetheilten Benedicite. Die beigegebene Melodie ist jedoch eine ganz andere als die vorstehende, welche sich, wie wir aus der Vergleichung mit dem älteren Original ersehen, blofs auf die erste Hälfte der Strophe erstreckt.

Mein traut ge - sell, mein höchster hort,

wizz, daz dir wün-schen mei - ne wort, auf den tag so das iar

an - vacht, waz zu ge - lück y ward er - dacht, das werd all

zeit an dir vol - bracht, vnd daz dich meid, waz dir ver - smacht, so

wurd mein herz in freu - den gail, wann dein ge - lük das ist mein

hail, wy ich pey dir nit mag ge - sein, so pin ich doch

all - zeit das dein.

1.

Mein traut gesell, mein höchster hort,
wizz, daz dir wünschen meine wort,
auf den tag so das iar anvacht,
waz zu gelük ÿ ward erdacht,
das werd all zait an dir volbracht,
vnd daz dich meid waz dir versmacht,
so wurd mein hercz in freüden gail,
wañ dein gelük das ist mein hail,
wy ich pey dir nicht mag gesein,
so pin ich doch allzeit das dein.

2.

Solt ich nach lust erwünschen mir,
so wold ich frölich sein bey dir,
wy das mit freuden schier geschach,
daz ich dich, libster hort an sach,
als pald dein lib mein leid zeprech,
so du mir und ich dir zu spräch,
in mynniklicher taugenhait,
so wart mein senen ny so prait,
dein güt möcht wol erlösen mich,
wañ ich pin du vnd du pist ich.

3.

Dich lazzent mein gedank nicht ain
wañ ich dich, frau, vor manklich main,
vnd wa ich sust pei frẹuden pin,
so ist pey dir hercz, mut vnd syn,
vnd möcht ich selb als wol dahyn,
man fund mich nymer nicht pey ÿn,
pey den ich vnder dank beleib,
vnd durch gelimpf schimpf mit yn treib,
weñ ich pey dir so geren wär,
so tröst mich, hord, in solcher swär.

Text und Melodie dieses Liedes finden sich auch noch in der Lambacher Liederhandschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Bl. 172[b] — 174[a] (Cod. palat. Vindob. 4696) vergl. Hoffmann's Fundgruben No. 86, so wie den Bericht von Ferd. Wolf in den Altdeutschen Blättern von Haupt und Hoffmann II. 311 folg. Die Melodie stimmt darin beinah Note für Note, der Text ist jedoch nicht ganz so rein, auch ist die dritte Strophe der zweiten voran gestellt.

Endlich erwähnt F. Pfeiffer im zweiten Bande der Altdeutschen Blätter noch einer Münchener Handschrift, die mir jedoch nicht zu Gesicht gekommen ist. Wir sehen, dass dieses Lied während der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts sich vorzugsweise beliebt gemacht hatte, da es uns in allen bedeutenden Handschriften aus jener Zeit aufbewahrt wurde.

Zu No. 41. (S. 149.)

Dieser hübschen volksthümlichen Melodie sind als Text blos die beiden Worte »der sommer« beigeschrieben. Unter allen bis jetzt bekannten Liedern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts fand ich nur einmal den gleichen Anfang und zwar unter No. 4 der im Jahre 1534 bei Wolff Meyerpeck in Zwickau erschienenen Bergkreien (bald darauf von Kunegund Hergotin in Nürnberg nachgedruckt und um neue Lieder vermehrt).

Der so\~mer fert vns von hinnen,
Die lüfftlein sind worden kalt,
Mir liebt für alle meyn sinnen
ein röſslein ist wol gestalt.
Wie möcht ich das erheben
für reyff für schnees frost!
den Winter wolt ich es tragen.
Verschwunden ist alles mein klagen,
wann sie ist wol behut
vor manchem thu\~men mut.
O wie wee mir scheyden thut
von meynem röſslein rot! (Noch 4 Strophen.)

Dass dieses Lied nicht zu unserer Melodie gehören kann, springt sofort in die Augen, denn da der Text wahrscheinlich erst mit dem fünften Takte eintritt, so war die ursprüngliche Strophe bloſs eine vierzeilige. Ausserdem hatte, nach den Noten zu urtheilen, das dazu gehörende Lied keinen Auftakt und die Worte: »der sommer« bezeichnen demnach nicht einmal den Anfang, sondern blos die Ueberschrift. Es möchte somit unmöglich sein, jemals das ursprüngliche Lied herauszufinden.

Zu No. 42. (S. 150.)

Es ist gewiss nicht ohne Interesse, aus diesem Bänkelsängerliede zu erfahren, dass schon vor vier Jahrhunderten die rheinischen Mädchen durch ihre Sangeslust und die bairischen durch ihre Kochkunst sich auszeichneten.

Die dürftige Melodie konnte ihrer Einfachheit wegen am leichtesten entziffert werden und ist deshalb auch am frühesten und häufigsten veröffentlicht worden. Schon im Jahre 1824 theilte sie F. Stoepel im ersten Bande der Caecilia S. 163 unter der Ueberschrift: »Ringelreigen (!) Ein Minnelied (!) aus dem XV Jahrhunderte« mit, jedoch bloſs mit der ersten Strophe, indem er dazu ausdrücklich bemerkt: »die wahrscheinlich noch folgenden Textstrophen fehlen im Codex.« !! 1826 erschien die Melodie als No. 4 in den »Vier Lieder der Minne aus den Zeiten der Minnesänger, für vier Männerstimmen bearbeitet von C. J. A. Hoffmann«, gleichfalls als »Ringelreigen« und bloſs mit der ersten Strophe. In der Vorrede vindizirt sich der Herausgeber die Priorität, indem er sagt: »Sämmtliche vier Lieder habe ich der gütigen Mittheilung des Herrn Prof. Dr. Büsching zu verdanken, ehe das vierte in die Mainzer musikalische Zeitung (Caecilia) Heft 1 eingerückt wurde.« -- Im Jahre 1827 theilte Massmann in einer Beilage zu No. 6 der Münchener musikalischen Zeitung die Melodie im Facsimile mit. — Endlich erschien sie auch als N. 266 im zweiten Bande

der deutschen Volkslieder von Zuccalmaglio, gleichfalls als »Ringelreigen« und bloſs mit der ersten Strophe, so dass trotz viermaliger Veröffentlichung der Text nichts desto weniger hier zum erstenmale vollständig mitgetheilt wird.

In der so eben erschienenen »Geschichte des musikalischen Liedes« von Dr. Schneider behauptet der Verfasser von vorstehender Bänkelsängerweise (Pag. 272): »Wahrscheinlich gehört sie, bei ihrer rhythmischen Richtigkeit und gesanglichen Fluss einer späteren Zeit an.« Abermals ein Beweis, welche falsche und ärmliche Begriffe über die deutsche mittelalterliche Kunst herrschen. Wenn Herr Schneider diese triviale Melodie mit ihrer primitiven, aus einfachen Hebungen und Senkungen bestehenden Rhythmik schon allzu vollkommen für diese frühe Zeit erklärt, was wird er erst sagen, wenn er die gleichzeitigen Kunstmelodien und nun vollends gar die wundervollen Weisen des vorhergehenden Jahrhunderts kennen lernt!

Zu **No. 43.** (S. 152.)

Dieses Lied, welches den ursprünglichen Schluss unserer Sammlung bildet, rührt abermals von einer anderen und, wie es scheint, viel späteren Hand her. Der Dichter desselben muss um's Jahr 1468 noch gelebt haben, wie wenigstens aus Nic. von Wyle hervorgeht, der in der Einleitung zum zwölften Stücke seiner *Translationen oder Deutschungen* — datirt vom Jahre 1468, aber 1478 erst im Druck erschienen — eine Stelle aus obigem Liede bespricht. (Vergl. Ausgabe von Keller 1861, Pag. 231.)

»Dem nǎch ouch wir yetzigen menschen das selb gelück offt anrüffent vmb hilff vnd gunste vns mit zetailen Als wylant tett der hochgeborn durchlüchtig fürst hertzog Lüppolt von österrych &c. In ainem liede, das sin gnǎd machet von ainer fürstin die Im vermechelt zu gebrǎcht werden solt. DarInne Er spricht.

Kum glück vnd tu
Din hilff darzu.
Sid Ich nit rue
Hab spǎt noch fru etc.

Vnd aber ainer *noch in lebend* vnd üwern gnǎden bekant, ouch in einem liede von siner eelichen husfrǒwen gemachet.

Hilff glück daz es schier füge sich.
Daz mir geb fröid die minnenklich etc.«

Büsching und v. d. Hagen in ihrem Grundrisse zur Geschichte der deutschen Poesie Pag. 561 legen irrthümlich beide von Nic. von Wyle angeführten Stellen dem Herzoge Leopold bei.

Die Melodie gehört zu den unbedeutendsten und verkünsteltsten.

Zu **No. 45.** (S. 154.)

Diese Strophe ist auf der unteren Ecke der 47. Seite des Orgelbuches fast unleserlich eingekritzelt; auch ein Theil der Melodie steht darüber, doch so flüchtig und nachlässig, dass nichts Zusammenhängendes daraus zu entnehmen war. Es ist dieſs um so mehr Schade, als wir hier ein Volkslied vor uns haben, welches beinah ein halbes Jahrtausend überdauerte und noch heute in

Jedermanns Munde ist. Schon zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts muss es allgemein verbreitet gewesen sein, denn wir finden es bereits in der Fichard'schen Liederhandschrift, welche um's Jahr 1415 begonnen wurde, und ist in Fichard's Frankfurtischem Archiv III, 279 abgedruckt. Anfang:

Es wolt ein hübsches freuwelin
wolt fischen uff dem see
mit irem nüwen schieffelin,
Gott geb uns glück und heil.
Sie schick den man ins he, u. s. w.

Die grosse Beliebtheit dieses Liedes schon in der frühesten Zeit bezeugt insbesondere der Umstand, dass wir eine beinah gleichzeitige geistliche Umdichtung finden, deren erste Strophe lautet:

Ich weifs mir ein fraw fischerin,
Die lebt in ewigkeit,
Mit ihrem klainen schiffelein
Zu fischen ist bereit.

Auch ausserhalb der Grenzen Deutschlands verbreitete sich das Lied schon sehr früh; von dem schottischen Könige Jacob I. (reg. 1424—37) wird berichtet, dass er einst seine Hoffräulein aufforderte, ihm das Lied zu singen: »*Is fur ein man int holt.*« Wahrscheinlich hatte er es aus England mitgebracht, wohin es demnach schon um's Jahr 1420 aus Deutschland gekommen sein musste. Im sechzehnten Jahrhundert finden wir es um's Jahr 1524 in Valent. Holl's Handschrift Blatt 74[b] mit folgendem Anfang:

Es hat ein biderman ain weyb,
jr dück wolt sie nit lan,
das schaffet nu jr stolzer leib,
jr man solt farn gen hew:
»mein man far hin gen hew ins hew
mach gramat in das gew.«

Die Melodie dazu mit L. Senfl's vierstimmiger Bearbeitung finden wir unter No. 13 in den Gassenhawerlin (Frankf. bei Christian Egenolff 1535 im Hornung) und daraus nachgedruckt unter No. 25 im zweiten Theile von Forster's Ausbund schöner deutscher Liedlein (1540) den Anfang derselben, jedoch etwas abweichend, auch in einem Quodlibet von Le Maystre (1566). Ausserdem begegnen wir in dem zweiten Theile von Forster's Liedlein unter No. 16 noch einer Variante des Textes nach unserer Ueberlieferung aus dem fünfzehnten Jahrhundert:

Der zigler auf der hütten safs mit seiner hawen,
Begegnet jm der schwarze pfaff mit seiner frawen, etc.

Gegen Ende dieses Jahrhunderts begegnen wir der ersten Strophe unseres Liedes nach der Fassung der V. Holl'schen Handschrift in Jacob Reiner's Schönen teutschen Liedern etc. München 1581, aus dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts in M. Ambr. Metzgers Venusblümlein I. Theil, Nürnberg 1611 unter No. 4 mit der Ueberschrift: *Dulce pomum, si custos ab est.*

Es fuhr ein Wirt ins Häw,
Bat die fraw den kellner,
daſs er jhr den Beltz auſskehr;
kehr noch mehr!
Das giri giri gay, das giri gay.
Mein Mann der ist im Häw! (Noch 3 Strophen.)

Um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts treffen wir gleichfalls auf dieses Lied und zwar im: Jus potandi oder das Zechrecht, welches lateinisch in den Facetiae facetiarum, Patopoli apud Gelasium Severum 1657 auf Seite 56—57 steht und deutsch besonders herausgegeben ist »per liberatissimam et litteratissimam virginem de Schwinutzky.« Unter vielen anderen Liederanfängen kommt daselbst auch vor:

Es fuhr, es fuhr ein Bawr ins Holtz,
Alde, alde!

Während des achtzehnten Jahrhunderts finden wir es sehr häufig unter Studentenliedern u. dergl. mit dem Anfange:

Es wollt ein Bauer fahren ins Heu, u. s. w.

Die Fassung, welche das noch immer allgemein verbreitete Lied im neunzehnten Jahrhundert angenommen hat, steht beinah in jedem Liederbuche, z. B. in den Volksliedern von Zuccalmaglio No. 82.

Es hatte ein Bauer ein schönes Weib,
das blieb so gerne zu Haus,
sie bat oft ihren lieben Mann,
er möchte doch fahren aus,
er möchte doch fahren ins Heu, Juchhei,
er möchte doch fahren ins Heu, etc.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass der Kehrreim »Eff vnd eff« bei unserer alten Strophe nicht wohl als der ursprüngliche anzusehen ist. Die Strophe steht unmittelbar unter einem *Praeambulum super Fa*, das »Eff vnd eff« scheint demnach eine willkürliche Abänderung des ächten Kehrreims als scherzhafte Anspielung auf das vorangegangene *Fa* zu sein.

CONRAD PAUMANN'S

FUNDAMENTUM ORGANISANDI.

AUS DER TABULATUR ÜBERTRAGEN

VON

FRIEDRICH WILHELM ARNOLD.

REVIDIRT

VON

HEINRICH BELLERMANN.

Vorbemerkung.

Die Handschrift enthält von pag. 46—81 von geübter sicherer Schreiberhand Orgelstücke, grösstentheils zweistimmige, die hier I—XXIV numerirt sind. Hierauf folgt pag. 82 und 83 eine kurze Abhandlung über die Mensuralnotation. Von pag. 84 bis zum Ende der Handschrift pag. 92 folgen wiederum (nur von den beiden Liedern »*Zart lip wie ſüſz*« und »*Es fur ein pawr*« unterbrochen) Orgelstücke, die indess von einer anderen Hand herrühren und mit weniger Zierlichkeit und Sorgfalt geschrieben sind, auch anderen Verfassern als dem Meister Conrad, nämlich dem *Georg von Putenheim,* dem *Wilhelmus Legrant* und dem *Paumgärtner* angehören. Diese führen die Nummern XXV—XXXII. Um den Gang der Orgelstücke nicht zu unterbrechen, sind bereits die beiden erwähnten Lieder dem Liederbuche als No. 44 und 45 einverleibt. Aus demselben Grunde wird jetzt die pag. 82 u. 83 stehende kurze Abhandlung heraus genommen und den Orgelstücken voran gesetzt. Der Verfasser dieser Abhandlung hat sich *W. d. Sa.* unterschrieben.

Die Anmerkungen zum *Fundamentum organisandi* sind von mir hinzugefügt. H. B.

(Die folgende Abhandlung ist übersetzt von H. Bellermann.)

Notandum, quod quinque sunt figurae, videlicet:

Es ist zu merken, dass es fünf Notengattungen giebt, nämlich:

Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima.*)

die Maxima, die Longa, die Brevis, die Semibrevis u. die Minima.

Notandum, quod duplex est prolatio, videlicet major et minor. Major est, quando semibrevis valet tres minimas; minor est, quando semibrevis valet duas minimas.

Ferner ist zu merken, dass es eine doppelte Prolatio giebt, nämlich die grössere und die kleinere. Die grössere ist, wenn eine Semibrevis drei Minimen gilt; die kleinere, wenn eine Semibrevis zwei Minimen gilt.

Exemplum primi: *Beispiel der ersten Art:*

Exemplum secundi: *Beispiel der zweiten Art:*

Notandum, quod tempus est etiam duplex sicut prolatio, scilicet perfectum et imperfectum. Tempus perfectum est, quando brevis valet tres semibreves,

Dann ist zu merken, dass auch das Tempus wie die Prolatio zweierlei ist, nämlich vollkommen und unvollkommen. Das vollkommene Tempus ist, wenn eine Brevis drei Semibreven gilt,

Exemplum: *Beispiel:*

sed tempus imperfectum est, quando brevis valet non nisi duas, ut ibi patet:

dagegen ist das unvollkommene Tempus, wenn eine Brevis nur zwei Semibreven gilt, wie hier zu sehen ist:

Et nota, quod prolatio semper consistit in semibrevibus, ex. ut ibi ◊. Tempus autem in brevibus, ut ibi ▭.

Und nun merke man sich, dass die Prolatio immer in Semibreven besteht, wie hier, ◊. Das Tempus dagegen in Breven wie hier, ▭.

Notandum, quod prolatio major est, quando semibrevis valet tres minimas, ut dictum est et debet numerari semper cum tribus minimis usque ad novem.

Auch ist zu merken, dass die grössere Prolatio stattfindet, wenn, wie oben gesagt ist, die Semibrevis drei Minimen gilt, und es muss dann immer mit drei Minimen bis zur Neun gezählt werden.

---

*) Der Verfasser giebt nur diese fünf Notengattungen an, obgleich er weiter unten die Pause für die sechste, die Semiminima, hat. Zum Schluss heisst es allerdings: *Minima est minima et non habeat figuram minorem se.* Da er aber den die Note um ihre *Hälfte* verlängernden Punkt (den punctus additionis) als zur Minima gehörig angiebt, so folgt daraus von selbst, dass es auch eine halb so kleine Note als die Minima geben muss.

Et quando habetis novem, tunc habetis unum tempus in majori perfecto. Sed quando numerabitis usque ad sex, tunc dicitur majoris imperfecti *) et tunc tempus valet sex minimas. Item minor numeratur cum duabus minimis. Quando est de tempore perfecto, numeratur cum duabus minimis usque ad sex. Quando autem est de tempore imperfecto, numeratur usque ad quatuor.

Und wenn man Neun hat, so hat man ein tempus (d. h. Brevis) in der grösseren Prolatio beim vollkommenen Tempus. Wenn man aber nur bis sechs zählt, dann nennt man es die grössere Prolatio mit dem unvollkommenen Tempus und es gilt das Tempus (oder die Brevis) sechs Minimen. Ebenso wird die kleinere Prolatio mit zwei Minimen gezählt. Wenn dies beim vollkommenen Tempus geschieht, so wird mit zwei Minimen bis zur Sechs gezählt; wenn es aber beim unvollkommenen Tempus geschieht, nur bis zur Vier.

**)

Exemplum de majori de tempore perfecto.	Ex. de majori de tempore imperfecto.	Ex. de minori de tempore perfecto.	Ex. de minori de tempore imperfecto.
Beispiel der grösseren Prolatio beim vollkommenen Tempus.	*Beispiel der grösseren Prolatio beim unvollkommenen Tempus.*	*Beispiel der kleineren Prolatio beim vollkommenen Tempus.*	*Beispiel der kleineren Prolatio beim unvollkommenen Tempus.*

Item. Signa majoris prolationis perfecti . . . . . . ⊙

majoris imperfecti . ☾̇

minoris perfecti . . ○

minoris imperfecti . C

videlicet sine punctis.

Ferner: Dies ist das Zeichen der grösseren Prolatio mit dem vollkommenen Tempus: ⊙
Dies ist das Zeichen der grösseren Prolatio mit dem unvollkommenen Tempus: ☾̇
Dies ist das Zeichen der kleineren Prolatio mit dem vollkommenen Tempus: ○
Dies ist das Zeichen der kleineren Prolatio mit dem unvollkommenen Tempus: C.
und diese beiden letzten Zeichen sind ohne Punkte.

---

*) *Majoris imperfecti* steht hier für *prolatio major temporis imperfecti.* Man liess häufig der Kürze wegen die Ausdrücke *prolatio* und *tempus* fort, wie weiter unten bei der Angabe der Taktzeichen zu sehen ist, wo nicht einmal bei dem ersten »*temporis*« ausgeschrieben ist.

**) Hier hat der Schreiber die Brevis unter den Minimen vergessen.

				Prolatio. *Prolatio.*
				Tempus. *Tempus.*
				*)
Major de tempore perfecto. *Die grössere Prolatio mit dem vollkommenen Tempus.*	Major de tempore imperfecto. *Die grössere Prolatio mit dem unvollkommenen Tempus.*	Minor de tempore perfecto. *Die kleinere Prolatio mit dem vollkommenen Tempus.*	Minor de tempore imperfecto. *Die kleinere Prolatio mit dem unvollkommenen Tempus.*	
Prolatio major. *Die grössere Prolatio.*		Prolatio minor. *Die kleinere Prolatio.*		

Pausa trium temporum, *die Pause von drei Zeiten:* . . . .

Pausa duorum temporum, *die Pause von zwei Zeiten:* . . .

Pausa unius temporis, *die Pause von einer Zeit:* . . . . .

Pausa duarum semibrevium, *die Pause von zwei Semibreven:*

Pausa duarum minimarum, *die Pause von zwei Minimen:* .

Pausa unius semibrevis, *die Pause von einer Semibrevis:* .

Pausa unius minimae, *die Pause von einer Minima:* . . . .

Pausa unius semiminimae, *die Pause von einer Semiminima:*

---

*) Dies sind die Figuren für die beiden *modi*, den *modus major* und *minor*. Der Verfasser thut ihrer in diesem kurzen Abriss aber nicht Erwähnung, wahrscheinlich, weil sie nur sehr selten zur Anwendung gekommen sind.

Notandum, quod triplex est punctus, videlicet perfectionis et est iste, qui facit aliquam figuram esse tres. Quando aliqua figura valet tres, tunc dicitur perfecta, quando autem valeat non nisi duas, tunc dicitur imperfecta, nam punctus perfectionis facit aut perficit aliquam figuram esse perfectam, eo quod omne trinum perfectum, Exemplum ut hic: | |

Divisionis (punctus) dicitur qui dividit unam figuram ab alia, id est, quod figuram perfectam facit imperfectam. Ex. capiamus figuram perfectam scilicet brevem et aliam scilicet semibrevem cum puncto, ille punctus autem demonstrat, illam figuram scilicet semibrevem intrare brevem. Si tunc jam debeat intrare brevem tunc brevis valet quatuor semibreves*); ex illo sequitur, quod brevis non debet valere nisi duas semibreves et debet esse imperfecta, tunc alia figura scilicet semibrevis potest intrare brevem. Ille punctus dicitur punctus divisionis, Ex. ut hic: | Etiam brevis quando fit perfecta, vel quod tempus fit perfectum tunc valet tres, sicut prius dictum est. Exempl: | | | |

Additionis (punctus) qui figuram nec facit perfici nec imperfici, id est, nec facit ipsam figuram perfectam nec im-

Nun ist zu merken, dass es drei Punkte giebt, nämlich den der Perfectio, und das ist der, durch den eine Note drei gilt. Wenn eine Note drei gilt, so wird sie vollkommen genannt; wenn sie aber nur zwei gilt, dann wird sie unvollkommen genannt; denn der Punkt der Perfectio macht oder vervollkommnet irgend eine Note, dass sie vollkommen wird, weil jede Dreizahl vollkommen ist, Beispiel | |

Der Punkt der Divisio wird der genannt, der eine Note von einer anderen trennt, das heisst, dass er eine vollkommene Note zu einer unvollkommenen macht. Nehmen wir z. B. eine vollkommene Note, eine Brevis, und eine andere, nämlich eine Semibrevis mit einem Punkt, so zeigt dieser Punkt an, dass jene Note, nämlich die Semibrevis, in die Brevis aufgeht. Wenn nun dann die Semibrevis in die [vollkommene] Brevis aufgehen müsste, dann gälte ja die Brevis vier Semibreves. Hieraus folgt, dass die Brevis nur zwei Semibreves gelten darf, und dass sie unvollkommen sein muss, dann kann eine andere Note, nämlich die Semibrevis in die Brevis aufgehen. Jener Punkt wird der Punkt der Divisio genannt, wie hier | *Auch die Brevis, wenn sie vollkommen wird, oder das Tempus, welches vollkommen wird, gilt dann drei, wie oben gesagt ist. Beispiel:* | | | |

Der Punkt der Additio ist der, welcher eine Note weder vollkommen noch unvollkommen macht, das heisst, diese

*) Der Sinn dieses Satzes ist jedenfalls der, wie ich ihn in der Uebersetzung gegeben habe. Der Verfasser hätte sich deutlicher so ausgedrückt: *Si tunc jam debeat* (oder *deberet*) *intrare haec semibrevis perfectam brevem, tunc brevis valeret quatuor semibreves.* Das heisst also: Wenn die *Brevis* dreizeitig bliebe und nun noch die vor dem Punkt stehende *Semibrevis* hinzukäme, so würde ja dadurch ein viertheiliger Takt entstehen; da dies aber nicht möglich ist, so folgt u. s. w.

perfectam. Ex. gratia: capiamus minimam cum puncto, ille punctus non facit illam figuram perfectam neque imperfectam, sicut praefatum est; quaecunque*) debet perfici, debet imperfici a sua figura minori, quia minima est minima et non habeat minorem figuram se. Exempl: **)

*Note weder dreizeitig noch zweizeitig macht. Nehmen wir zum Beispiel eine Minima mit einem Punkt, so macht jener Punkt diese Note weder vollkommen noch unvollkommen, wie oben gesagt ist. Jede Note, die vollkommen gemacht werden soll, muss durch eine kleinere Note als sie unvollkommen gemacht werden können, da ja die Minima die kleinste ist und es keine kleinere als sie giebt***), z B.*

W. d. Sa.

Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns Ceci de Nurenberga anno etc. 52.

I. Ascensus simplex.

pag. 46.

*) Im Original *quicunque*.

**) Die hier angegebene Eintheilung und Benennung der Punkte stimmt mit Glarean's Auseinandersetzung (*Dodecachordon* p. 199) überein. Viele Schriftsteller weichen hiervon ab; Adrian Petit Coclicus z. B. nimmt vier verschiedene Punkte an; Seb. Heyden dagegen wie oben nur drei, er theilt sie aber anders ein: *P. additionis, divisionis* und *alterationis*. Ausführlich findet man diesen Gegenstand behandelt in Heinrich Bellermann's Mensuralnoten des XV. und XVI. Jahrh. pag. 23—25.

***) Hiermit vergl. die Anmerk. pag. 178.

Der Anfang des **Fundamentum organisandi** des Conrad Paumann. (1452)

(Hdschr. mit dem Locheimer Liederbuch zusammengebunden, pag. 46.)

Facsimile III. (Orgelbuch) zu S. 182.

Fundamentu organisandi Magistre Conradi

ascensus simplex

descensus

Die zweite Seite des **Fundamentum organisandi** *des Conrad Paumann,*
(der ersten gegenüberstehend.)

(Hdschr. mit dem Locheimer Liederbuch zusammengebunden, pag. 47.)

Facsimile **IV.** *(Orgelbuch.) zu S. 183.*

Paumans Ceci de Nürenberga Anno 2c.

Sequitur ascensus per terciam

Descensus.

pag. 47.

II. Sequitur ascensus per tercias.

1)

pag. 48.

1) In der Unterstimme dieses Taktes stehen hier die Buchstaben f g. (S. das Facsimile). Ich habe den zweiten Ton als nicht zur Harmonie passend fort gelassen.

Descensus per tercias.

pag. 49.

III. Ascensus secundus per tercias.

3

3

pag. 50.

Descensus secundus per tercias.

2)

pag. 51.

2) Hier stehen über den drei Buchstaben der Unterstimme c d h nur folgende zwei Werthzeichen ♩ ◆, welche ich als einen Schreibfehler gar nicht bei der Uebertragung berücksichtigt habe. In demselben Takte ist das letzte *a* der Oberstimme (ebenfalls durch ein Versehen des Schreibers) als *ais* geschrieben.

IV. Sequitur alius ascensus simplex ejusdem

Magistri Conradi Pawmanns.

Descensus [3]).
pag. 52.

3) Die drei ersten Takte dieses *Descensus* sind in der Handschrift offenbar verschrieben. Erstlich stehen über den vier Buchstaben der Unterstimme ē d ē c̄ folgende fünf den Takt richtig füllende Werthzeichen ◆ ♩ ♩ ♩ ♩. Es ist daher entweder ein Buchstabe ausgelassen, oder die Werthzeichen müssen geändert werden, wie ich es oben gethan habe. Ferner heissen die Noten der Oberstimme in diesem und den drei folgenden Takten so:

V. Ascensus per quartas.

pag. 53.

e d e c | d | c | d c a

Die beiden Stimmen harmoniren also garnicht miteinander. Wie wir sehen, steht aber vor dem ersten Takt ein eine Quinte aufwärtszeigender Custos und ebenso einer nach dem dritten Takt, welcher eine Quinte tiefer als die erste Note des vierten Taktes steht. Diese Custoden zeigen unzweifelhaft an, dass man die ganze Stelle eine Quinte höher spielen müsse, als sie geschrieben ist. Der einzige dadurch entstehende Uebelstand ist der, dass wir vom dritten zum vierten Takt parallele Quintenfortschreitungen erhalten, womit es aber Paumann überhaupt nicht genau nimmt.

Descensus.

VI. Sequitur alius ascensus per quartas.

pag. 54.

Per quartas descensus.

pag. 55.

5)

4)

VII. Ascensus per quintas.

6)

pag. 56.

4) Diese Note ist in der Handschrift $\bar{c}$, also um eine Octave zu hoch, geschrieben.
5) Hier steht in der Handschrift *fis*, ein offenbarer Schreibfehler.
6) Hier steht in der Handschrift *fis*, wahrscheinlich ein Schreibfehler.

Descensus per quintas.

VIII. Per quintas alius ascensus.

pag. 57.

7) Dieser und der folgende Takt heissen streng nach der Handschrift:

Wir sehen hier (neben einer falschen Takteintheilung in beiden Stimmen) in der Ober-

Descensus per quintas.

pag. 58.

IX. Sequitur ascensus et descensus per Sextas.

stimme eine aufwärtssteigende Cadenz auf *A*, während der Bass nach *G* hinabsteigt, was natürlich nicht zusammen passt. Ich habe zunächst den Takt berichtigt und dann die Oberstimme nach der unzweifelhaft richtigen Unterstimme geändert, indem ich die Noten *a gis a* um eine Stufe tiefer, nämlich *g fis g*, gesetzt habe.

8) Diese Note steht in der Handschrift um eine Octave zu tief; der Schreiber hat den Strich über das $\bar{\mathrm{b}}$ vergessen.

X. Pausae[9]).

C.

D.

E. pag. 59.

(sic.)

F.

G.

9) *Pausae*=*pausae generales*=Cadenzen, Schlüsse. So nennt Glarean (u. auch A.) den Schluss eines Gesanges *pausa generalis. Denique ad finem vocum duae lineae, per omnia intervalla ductae adjiciuntur, eae quoque generalis pausae nomen habent* (*Dod.* pag. 198).

A.

XI. Redeuntes simplices super sex voces.

Ut. pag. 60.

10)

Re.

11)

10) Das *fis* in diesem Satz auf *c* ist ausdrücklich vorgeschrieben.

11) Das *b-rotundum* ist in der mit Noten geschriebenen Oberstimme der Orgelbuchhandschrift nirgends angegeben. Hier und noch an anderen Stellen ist die Note *h* mit einem abwärtsgehenden durchstrichenen Schwänzchen geschrieben, welches sonst die Erhöhung durch ein ♯ bezeichnet und hier die Erniedrigung auf die ursprünglich für die Erhöhung des Tones gebräuchliche Weise angedeutet. — Es sei hier gleich beiläufig bemerkt, dass da, wo von mir ein ♯ oder ♭ substituirt wird, dasselbe stets über den Noten zu lesen ist.

Mi.

pag. 61.

Fa.

12)

Sol.

12) Ueber das *b-rotundum* vergl. die letzte Anmerkung.

pag. 62.

La.

XII. Sequuntur redeuntes in idem per 6 voces.

13)

13) Der kleine dreistimmige Satz ist in der Handschrift uncorrect geschrieben; namentlich ist die Mittelstimme schwierig zu lesen, welche in Buchstaben-Tabulatur mit darüberstehenden Werthzeichen sehr eng und undeutlich zwischen Ober- und Mittelstimme eingezwängt ist. Der Takt wird nicht immer durch die Werthzeichen ausgefüllt, so dass ich an mehreren Stellen aushelfen musste. Zum Vergleich lasse ich hier diese Stimme genau nach der Handschrift abdrucken:

c | c c e f e | c a c d c | a a g c | e e g a | c d c h a

c c d e | c a g e f | g c f e d | c

XIII. Fundamentum breve ad ascensum et descensum.

pag. 63.

c d c 14)

c c d c

15)

c d d c

Aber auch in der Oberstimme sind im zweiten und vierten Takt Schreibfehler enthalten. Die vier ersten Takte heissen dort:

14) Das Stück beginnt in der Oberstimme mit funfzehn Achtelnoten im ersten Takt, wozu die Töne des Basses so untergeschrieben stehen:

𝔠 f 𝔣

Es blieb hier nichts anderes übrig als einen Auftakt anzunehmen, und dann das erste Achtel des vollen Taktes in ein Viertel zu verwandeln.

15) Dies kurze aus vier Takten bestehende Sätzchen steht in der Handschrift um eine Terz zu tief; ich habe deshalb den *C*-Schlüssel der ersten Linie mit dem Violinschlüssel vertauscht.

c d e

cc de

pag. 64.

f e d c

e dc

e c

g e c

c e f g

cf ef g

pag. 65.

16) Dieser Takt enthält in der Handschrift eine Viertelnote zu viel:

die erste Note muss also einen Strich bekommen etc.

17) Dieser Takt sieht in der Handschrift so aus:

Das kleine Schwänzchen der ersten Sechzehntheilnote, welches sonst die Bedeutung hat, dass die vorhergehende Note punktirt sein soll, hat hier gar keinen Sinn, und ist wohl nur durch ein Versehen des Schreibers hinzugefügt worden. Auch das Erhöhungszeichen, welches den Strich der Note durchstreicht und einige Aehnlichkeit hiermit hat, kann bei *d* (*dis*) unmöglich gemeint sein.

pag. 66.

f e d

g f e d

a g f e d

a b a g a d

pag. 67.

a c d f d

18) Dem vierten und fünften Viertel dieses Taktes fehlt in der Handschrift der Strich.

19) Dieser Note fehlt in der Handschrift der Strich.

20) Ebenso.

21) Der erste Takt dieser Seite enthält nach der Handschrift sieben Viertel:

ich habe deshalb in der Uebertragung statt der ersten halben Note ein Viertel geschrieben.

pag. 68.

22) Hier steht in der Handschrift ausdrücklich *h*.

23) Ueber das *b-rotundum* vergl. Anm. 11, pag. 193.

24)

Et sic est finis. 25)

XIV. Magnificat sexti toni.

pag. 69.

26)

24) Die zwei vorletzten Takte dieses Satzes enthalten Schreibfehler. Ein Taktstrich ist zwischen beiden nicht gezogen. Die Summe ihrer Noten beträgt in der Oberstimme 13 Viertel, im Bass dagegen nur 10:

f d c e d a g f e D

ich musste also die Oberstimme um ein Viertel kürzen, dagegen in der Unterstimme zwei hinzusetzen, was in obiger Weise geschehen ist.

25) »*Et sic est finis*« bedeutet, dass die eigentliche Orgelschule hier zu Ende ist und nun wirkliche Compositionen folgen, wie an den Ueberschriften derselben zu ersehen ist.

26) Dieser Takt steht in der Handschrift um eine Terz zu hoch; zwei *Custoden*, der eine vor demselben der andere hinterher geben aber die richtige Tonhöhe an. Vergl. Anm. 3. (pag. 186 und 187).

27)

XV. Tenor: En avois.

pag. 70.

27) Hinter diesem Satze folgen in der Handschrift zwei fragmentarische Zeilen in Tabulaturschrift, die in keinem Zusammenhange mit den anderen Orgelstücken stehen und deshalb hier einen Platz finden mögen. Die erste Zeile enthält sieben Takte ohne Schlusscadenz:

Die zweite Zeile ist mehr gekritzelt als geschrieben und lautet so:

28)

XVI. Tenor: Wach auff mein hort, der leucht dort her [29].

pag. 71.

30)

28) Dies *a* steht in der Handschrift ganz klein über dem *e*.
29) Vergl. Liederbuch No. 2, pag. 94.
30) Dieser und der folgende Takt sind corrumpirt:

a g e d g a f e d

XVII. Mit ganczem willen wünsch ich dir etc. [31])

pag. 72.

31) Vergl. Liederbuch No. 31, pag. 136.

XVIII. Repetitio ejusdem.

pag. 73.

32)

XIX. Ocle [33]).

32) Von hier an steht die Oberstimme offenbar um eine Terz zu hoch; ich habe deshalb hier den *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie eingeschoben.

33) Dieses Stück trägt die mir unverständliche Aufschrift: **O C L €.**

XX. Tenor: Des klaffers neyden[34]).

pag. 74.

35)

34) Vergl. Liederbuch No. 15, pag. 112.

35) Die in Buchstaben geschriebene Unterstimme dieses Satzes hat stets ♭ und in der Oberstimme ist das *b* in jener Anm. 11 beschriebenen Weise notirt. Ich habe deshalb dem Stück die Vorzeichnung eines *b* gegeben. Hier und weiter unten noch einige Male hat indessen der Schreiber wohl aus Versehen das durchstrichene Schwänzchen vergessen. Ich habe deshalb allen den Noten, welche dasselbe tragen, hier noch besonders ein *b* vorgesetzt.

Pausa.

pag. 75.

36)

XXI. Ellend du hast [37].

pag. 76.

38)

36) Das *gis* ist unzweifelhaft Schreibfehler.

37) Vergl. Liederbuch No. 5, pag. 97.

38) Das zweite *Fis* nach der Handschrift eine halbe Note.

39) Ueber die Bezeichnung des *b* s. Anm. 35, pag. 207.

pag. 77.

40)

O ellend das dich der teufell schend.
Nativitas Mariae 53.

40) Statt dieser vier Achtelnoten stehen in der Handschrift Sechszehntel.

XXII. Sequitur Tenor: Benedicite. Allmechtiger got[41]).

pag. 78.

[42]

pag. 79.

41) Vergl. No. 34 des Liederbuches, pag. 139.
42) In der Handschrift steht statt des punktirten Achtels ein Viertel.

43) Die Note *b* fehlt gänzlich im Original. In diesem und dem folgenden Takt ist die Unterstimme in der Handschrift corrumpirt; unter den Noten der Oberstimme, wie sie oben zu lesen ist, sind weitläuftig vertheilt folgende Buchstaben und Werthzeichen:

a	d	c	a	(Schlussnote) aa

44) Statt dieser Achtel stehen in der Handschrift Viertel.

45) Nach der Handschrift eine halbe Note.

pag. 80.

XXIII. Repetitio.

46) pag. 81.

XXIV. Domit ein gut Jare[47]).

48)

46) Die Schlusstakte dieses Satzes sind von mir rhythmisch geändert worden, da sie in der Handschrift durchaus keinen Sinn geben:

f a g a
d f e d

vielleicht sind sie als eine freie Cadenz aufzufassen. Die ersten Takte haben keine Bassnoten.

47) Das vorstehende Stück »domit ein gut jare« ist fast Note für Note mit No. 41 des Liederbuches »Der Summer« (pag. 149) übereinstimmend; es sind nur hier einige instrumentale Verzierungen angebracht.

48) Diese drei Noten sind nach dem Liederbuche um eine Octave höher zu setzen.

(Pag. 82 u. 83 enth. die kurze Abhandl. über die Mensuralnoten, S. 178.)

XXV. Tenor: Mein hercz jn hohen frewden ist[49]).

per me Georg de Puteheim.

pag. 84.

50)

49) Vergl. hiermit No. 4 des Liederbuches, pag. 97.
50) Diese Note heisst in der Handschrift *e*.

pag. 85.

XXVI. Repetitio Tenoris.

51)

pag. 86.

Etc. finis.

In nomine domini, Amen.
In comatus edib. (sic)
In clepsedrf. edis. (sic)

51) Die Note *es* ist hier wie auch an anderen Stellen der Handschrift durch *dis* ausgedrückt.

XXVII.

C. L.

pag. 87.

Rep.

Anno 1455 Remigij confectum.

XXVIII.

Wilhelmus legrant.

pag. 88.

52)

52) Diese Note steht in der Handschrift eine Octave höher.

(sic.)

pag. 89.

(sic)

finis.

(Hier folgt das Lied: »Czart lip wie süfz« S. 153.)

XXIX.

Paumgartner.

pag. 90.

53)

(sic.)

53) Diese Note heisst in der Handschrift *c*.

finis.

XXX. Praeambulum super F.

pag. 91.

54)

(Hier folgt das Lied: »Es fur ein pawr gen holtz« S. 154.)

54) Die drei letzten Stücke lassen in den mit Buchstaben notirten Unterstimmen ♭ und ♮ unterscheiden; in der mit wirklichen Noten geschriebenen Oberstimme ist es dagegen nirgends angezeigt.

pag. 92. **XXXI. Praeambulum super Fa.**

XXXII. Praeambulum super Re.

NACHWORT.

Es ist dem Herausgeber sehr angenehm, dass schon hier im zweiten Bande eine bedeutende grundlegliche Arbeit über das deutsche Volkslied veröffentlicht werden kann und damit die im ersten Jahrbuche S. 115 ausgesprochene Hoffnung so bald sich erfüllt. Aber als erstes seiner Art, fast ohne Vorgänger auftretend, trägt dieses Werk auch die Spuren eines ersten Wurfs und Versuchs an sich, zum Theil mehr als gut ist und aus besonderen ungünstigen Ursachen, deren Angabe desshalb nicht unterlassen werden soll.

Gegen Ende des Jahres 1863 wurde eine kritische Bearbeitung des Locheimer Liederbuches mit dem Fundamentum organisandi des Meister Paumann nebst Einleitung von ihrem Verfasser, Dr. Friedrich Wilhelm Arnold in Elberfeld, dem Herausgeber übersandt und von letzterem zur Aufnahme angenommen. Es ist bereits S. 158 erwähnt, dass den Verfasser ein plötzlicher Tod ereilte, als von der Einleitung etwa drei Bogen gedruckt waren; er starb am 12. Februar '64 in Folge eines Schlagflusses im 54. Lebensjahre.*) Der Druck der Einleitung ging weiter; die

*) Geboren am 10. März 1810 auf einem Gütchen seiner Eltern zu Sontheim bei Heilbronn, wurde er ursprünglich zur Theologie bestimmt und machte seinen Gymnasialkurs auf dem Kloster Haubeuren, entschied sich aber bald für philosophische Studien. Er ging nach Tübingen und gerieth u. a. in Verkehr mit Uhland, mit dem er auch später im Briefwechsel stand und der noch vor etwa drei Jahren über seine Begeisterung für das deutsche Volkslied und seine Sachkenntniss in diesem Fache sehr lobend sich äusserte. Von Tübingen nach Freiburg übersiedelt, machte er hier sein philos. Doctor-Examen und trat auf ein Jahr als Lehrer in das Hertel'sche Institut.

Die Musik wurde nebenbei, aber stets sehr lebhaft betrieben. Der Vater, selbst ein guter Musiker, hatte seine ersten Uebungen geleitet und so war er nach und nach zu einem tüchtigen Geiger heran gereift. Im J. 1832 finden wir ihn in Köln und bei der dort von Büschler herausgegebenen, von Dr. Raven und Köhler redigirten Zeitung als Redacteur des belletristischen Beiblattes »Die Rheinblüthen« engagirt. In dieser Zeit und Stellung gerieth er denn auch mit dem Theater in Verbindung, so sehr, dass

Bearbeitung der Handschrift selbst aber musste, wie es auch in Arnold's Absicht lag, noch einer gründlichen Revision und einer gewissenhaften

---

er bald seine literarische Stelle aufgab und mit der damaligen ersten deutschen Oper als Chordirector nach London ging. Seine dortigen Erlebnisse und die Erfolge einer Schröder-Devrient, Haizinger's und später der Sonntag, wie überhaupt der bis auf den letzten Choristen aus Künstlern zusammen gesetzten Gesellschaft, blieben ihm stets für Erzählung ein unerschöpfliches Lieblingsthema. Die Gesellschaft löste sich am Schlusse der Saison auf. Arnold, der, nach Köln zurück gekehrt, seine frühere Stelle anderweitig besetzt fand, nahm unter Mühling die Stelle als Dramaturg und Secretär beim Aachener Theater ein und erwarb sich Verdienste um die Verbesserung des Orchesters, in welchem er gern und viel mitwirkte. Er schrieb hier vier Bände Novellen (u. a. den Virtuosen von Genua, die Blutbrücke etc.), gab das bekannte und viel verkaufte Pfennigmagazin für Piano und Gesang und die, in jener Zeit der Blüthe des Guitarrespiels, sehr gesuchte, allerlei Transcriptionen enthaltende Sammlung »Flora« für Guitarre heraus (die er selbst meisterhaft spielte), arrangirte für Simrock in Bonn verschiedene Beethoven'sche Sinfonien für Piano und Violine, eine Arbeit die ihrer Treue wegen noch jetzt beliebt ist, und war gar bald als geschickter Musiker so bekannt, dass die Gebrüder Eck in Köln ihn an die Spitze des von ihnen zu gründenden Musikalien-Verlags und Sortiments-Geschäfts beriefen, dem er von 1835 bis 1841 vorstand, wo das Geschäft in Folge verfehlter Speculationen der Gebr. Eck in anderen Zweigen, namentlich bei der seiner Zeit berühmten Instrumentenfabrik, sich auflöste. Arnold, der sich inzwischen 1836 mit Fräulein Trambach aus Köln vermählt hatte, ging im Juli 1841 nach Elberfeld und gründete dort das bis zu seinem Tode von ihm verwaltete und noch jetzt in den Händen seiner Familie sich befindende Musikgeschäft, welches mit dem Verkauf der Concertkarten für den damals herum reisenden Claviervirtuosen Liszt eröffnet wurde. Das Geschäft blühte schnell empor und war angeblich schon nach einem Jahre das gröſste Sortimentsgeschäft in Rheinland und Westphalen. Mit dem J. 1848 begann er auch den eigenen Verlag, den er eifrig zu pflegen suchte, da er als Geschäftsmann sehr wohl begriff, dass, wo er eigne Musik zum Selbstkostenpreise Bogen gegen Bogen mit anderem Verlage auswechselte, ihm letzterer nur um das Porto theurer als der eigne zu stehen komme und gegen den gewöhnlichen Vertrieb fremder Erzeugnisse einen nicht unebenen Nutzen abwerfe. Als Verleger brachte er in den Jahren 1848—1863 etwa 700 Stücke heraus; das im November 1864 erschienene erste Heft eines Nachlasswerkes von ihm (»Deutsche Volkslieder aus alter und neuer Zeit, gesammelt und mit Clavierbegleitung versehen von F. W. Arnold. Heft 1. Pr. 1 Thlr. Elberfeld bei F. W. Arnold.« 25 S. in Fol.) trägt die Verlagsnummer 709. Daneben fand er noch Muſse zu allerlei Arbeiten und Studien, die sich in den letzten Jahren immer ausschliesſslicher auf das deutsche Volkslied beschränkten. Auch den Franco von Köln gedachte er herauszugeben und sammelte Material zu diesem Zwecke; wie aus dem Berichte eines Elberfelder Freundes im Morgenblatt (zu Anfang des Jahres 1862) hervorgeht, wollte er gar weitgreifende und einigermaſsen bedenkliche Folgerungen daraus ziehen, wovon er aber, was die Bearbeitung Uebersetzung und Erklärung des Franco anlangt, auf unsere brieflichen Einreden hin abstand und dieselbe an H. Bellermann überlieſs, der ebenfalls schon seit Jahren mit Franco beschäftigt war und seine Arbeit nun im nächsten Bande der Jahrbücher veröffentlichen wird.

Um die Elberfelder musikalischen Verhältnisse erwarb er sich viele Verdienste. Er war Stifter und Mitglied der Liedertafel, des früher unter Maier's Leitung so blühen-

Collation mit dem Originalmanuscript unterzogen werden. Hierbei zeigte sich nun, dass Arnold's Manuscript noch lange nicht druckfertig war. Arnold, der diesem seinem letzten Werke mit grofser Vorliebe und besonderem Eifer oblag, — war schon im Spätsommer 1863 auf einige Wochen nach Berlin gereist, um sich mit H. Bellermann daselbst über eine zweckmäfsige Herstellung seiner Ausgabe zu besprechen und namentlich dessen Ansicht über den musikalischen Theil der Arbeit, d. h. über die Entzifferung mehrerer Liedermelodien, der Tabulaturen u. s. w. zu hören. Späterhin ersuchte er auch denselben schriftlich, ihm die zu Anfang des Fundamentum organisandi abgedruckte Mensuraltheorie in Art des Diffinitoriums des Jo. Tinctoris zu übersetzen und mit einigen Anmerkungen zu begleiten. Bei jenen Besprechungen ergab sich aber, dass manche Melodie in ihrer Uebertragung zu ändern, dort etwas hinzu zu setzen, hier etwas zu streichen sei. Auch versprach Bellermann dem Verfasser, ihm noch ferner behülflich zu sein, und, wenn der Druck im Gange sei, die Correcturbogen durchzusehen.

Als darauf das Werk in des Herausgebers Hände gelangte, hatte der Verfasser von allen mit H. Bellermann besprochenen Aenderungen und Umarbeitungen noch keine einzige vorgenommen, wie er ausdrücklich bemerkte, sondern gedachte dies erst zu thun während die Einleitung gedruckt würde, als der Tod plötzlich hindernd dazwischen trat. Der Herausgeber konnte die eingetretene Lücke nicht ausfüllen, da die Quelle, um deren Publikation es sich handelte, ihm nicht vorlag. Es war nun ein doppelt glücklicher Umstand, dass H. Bellermann schon bei Lebzeiten des Verfassers und durch diesen selbst die Handschrift und den ganzen Stand der Arbeit kennen gelernt hatte; er wusste daher am besten, oder wusste es allein, wie im Sinne des Verfassers vorzugehen war und welche Mängel beseitigt werden mussten. Es lag also nahe, dass derselbe

---

den Orchestervereins, der Concert-Direction zu Elberfeld, Mitglied des Gesangvereins, organisirte in den 40er Jahren die erste stehende Kapelle für Spielberger, nach dessen Abgang von der Theater-Direction sich die Langenbach'sche Kapelle bildete, deren Dirigenten er ebenfalls nach Elberfeld zog. Seit Jahren schon hatte er mit heftigen Gichtanfällen zu kämpfen; Bäder und Erholungsreisen brachten wohl Linderung aber keine Heilung. Doch deutete nichts auf ein nahes Ende. Am Abend vor seinem Tode corrigirte er noch bis halb zwölf an dem dritten Bogen der obigen Einleitung und starb in der Nacht an einem Hirnschlage, unbemerkt von den Seinen. Die Betheiligung an seinem Leichenzuge war eine allgemeine, und der grofse Elberfelder Singverein feierte darauf sein Andenken durch die Aufführung von Mozart's Requiem.

(Aus Familiennachrichten, die gröfstentheils schon in einem Nachrufe der Elberfelder Ztg. mitgetheilt wurden.)

die halb vollendete Arbeit Arnold's aufnahm und zu Ende führte. Bei einer erneuerten sorgfältigen Prüfung der alten Handschrift ergaben sich aber noch unerwartet viele Schwierigkeiten und Abweichungen, welche bei der immerhin kurzen, nur auf einzelne Punkte gerichteten mündlichen Besprechung übersehen waren und es schliefslich als räthlich und allein zweckdienlich erscheinen liefsen, die Musik so zu veröffentlichen, wie sie auf Grund der Originalhandschrift vertreten werden kann, da H. Bellermann durch seine Bearbeitung, als ob er selbst der Autor wäre, die volle Verantwortung für die Correctheit und Brauchbarkeit der Ausgabe (sowohl des Locheimer Liederbuches als auch des Fundamentum organisandi) auf sich geladen hat. Er setzte sich hierbei zum Ziel, die Ausgabe so einzurichten, dass sie die Quelle selbst getreu wiedergebe und dadurch entbehrlich mache. Sein Hauptaugenmerk richtete er daher auf den *musikalischen* Theil der Handschrift und versuchte zunächst die oft mangelhaft notirten Melodien des Liederbuches getreu der Handschrift wiederzugeben, sie aber auch zu gleicher Zeit dem heutigen Verständnisse näher zu bringen, wie aus seinen Anmerkungen zum Liederbuche zu ersehen ist. Die *Texte* dagegen, die zum grofsen Theile weder durch Form noch Inhalt von hervorragender Bedeutung sind, sondern im Gegentheil gegen frühere und gleichzeitige Dichtungen oft sehr zurück stehen, hat er einfach mit strenger Beibehaltung der durchgehend willkürlichen und oft sinnlosen Orthographie des Originals abdrucken lassen, und nur hin und wieder hinter den die Melodie betreffenden Anmerkungen »*Zum Text*« einige kurze Erklärungen solcher Wörter beigefügt, welche heutzutage nicht mehr im Gebrauch sind. Der sel. Arnold hatte dagegen in seinem Manuscripte, soweit es vorlag, den andern Weg eingeschlagen: nämlich die Melodien gröfstentheils garnicht, die Texte dagegen oft sehr weitläuftig besprochen. Das nun, was von diesen Bemerkungen Arnold's der Erhaltung werth schien und in den Zusammenhang der Arbeit passte, ist oben hinter dem Liederbuche S. 158—176 als »Anmerkungen Fr. W. Arnold's zu einigen der vorstehenden Lieder« eingerückt worden.

Die Arnold'sche Uebertragung und Bearbeitung der zweiten Handschrift, des Fundamentum organisandi, war bei weitem fertiger als die des Liederbuches. Die Collation ergab ausser einigen vereinzelten Fehlern und Versehen nur, dass Versuche, zweifelhafte Stellen oder Fehler im Original zu ändern, oft nicht glücklich ausgefallen waren; vor allen Dingen aber fehlte der Nachweis darüber. H. Bellermann hat daher

Takt für Takt verglichen und jede Abweichung vom Original in den unter dem Texte stehenden Anmerkungen (wie er hofft, ausführlich und deutlich) dargelegt.

Die Einleitung ist, wie schon bemerkt, an Form und Inhalt Arnold's alleiniges Eigenthum und zum Theil schon bei seinen Lebzeiten gedruckt; irgendwelche Verantwortlichkeit hierfür können wir selbstverständlich nicht übernehmen. Einiges ist bei der Correctur stillschweigend berichtigt und mit dem Uebrigen in Uebereinstimmung gebracht; aber hier in jeder Hinsicht genügend zu ändern, war eine Unmöglichkeit schon in sofern, als der Revisor erst einige Wochen nach dem Tode des Verfassers in den Besitz des Originalmanuscriptes kommen konnte. Das Manuscript wurde ihm Mitte März mit der gröſsten Bereitwilligkeit durch die Güte des Herrn Professor Dr. Foerstemann in Wernigerode bis Ende August anvertraut, wofür wir hier nicht unterlassen können, dem genannten ausgezeichneten Gelehrten unsern aufrichtigsten und verbindlichsten Dank auszusprechen.

Da durch die oben auseinandergesetzten Verhältnisse die vorstehende Ausgabe nicht durch éine Hand besorgt ist, sondern gleichsam zwei Autoren hat, und da ferner die Einleitung früher als die Bearbeitung der Handschrift selbst geschrieben ist, so wird der Leser mehrfach Widersprüchen zwischen der Einleitung und dem Lieder- und Musikbuche selbst begegnen. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, die Einleitung desshalb einer eingehenden Kritik zu unterwerfen, wohl aber müssen wir darauf aufmerksam machen, dass der Verfasser manche Ansicht darin ausgesprochen hat, namentlich auf historischem und ästhetischem Gebiete, die weder von dem späteren Bearbeiter noch von dem Herausgeber getheilt wird. Und nun müssen wir noch einige Einzelheiten namentlich hervor heben, in denen Verfasser und späterer Bearbeiter in Bezug auf die Handschrift selbst verschiedener Meinung sind.

Hierhin gehört zunächst die Paginirung der Handschrift. Die vereinigte Handschrift des Locheimer Liederbuches und des Fundamentum organisandi besteht aus vier Heftlagen gewöhnlichen Papieres in quarto. Die erste Heftlage zählt zehn Blätter, und ist durch Stockflecken bereits so mürbe geworden, dass Blatt 1 und 10 nicht mehr zusammenhängen. Die drei anderen Lagen sind dagegen noch fest und derb, und zählen je zwölf Blätter. Die Handschrift besteht demnach aus sechs und vierzig Blättern, welche von späterer Hand (vielleicht von Forkel, oder von v. Murr) 1 bis 92 durchpaginirt sind. Diese einfache und bequeme

Paginirung hat H. Bellermann in der vorstehenden Ausgabe beibehalten, so dass, wenn Jemand Gelegenheit hat, gegenwärtige Ausgabe mit dem Original zu vergleichen, dieser sich ohne Schwierigkeit zurecht finden kann. — Da sich die erste Heftlage in einem traurigen Zustande befindet und nur *zehn* Blätter zählt, so liegt die Vermuthung nahe, dass hier zwei Blätter verloren gegangen sind. Dies kann nur zwischen pag. 10 und 11 geschehen sein: es sind also hier die beiden mittelsten zusammengehörigen Blätter der Lage herausgerissen; denn pag. 10 steht unten eine Melodie ohne Text (jetzt Lied 10) und pag. 11 beginnt ein neues Lied mit seiner eigenen Weise. Aufserdem sind die verzierten Initialen durchweg in der That sehr unbedeutender Art und ganz zufällig angebracht, so dass der Arnold'sche Schluss unberechtigt erscheint, dass Blatt 1 (und mit ihm Blatt 12) fehlen soll, zumal auch Seite 1 der Handschrift einen, wenn auch nicht mehr als einige der folgenden Lieder, verzierten Anfangsbuchstaben trägt. Hiernach ist, was Arnold S. 6 und 9 der Einleitung sagt, zu berichtigen.

Etwas störender, als die hier angeführte abweichende Paginirung, ist, dass Arnold auch die Lieder anders als H. Bellermann numerirt hat. Ersterer hat nämlich dem ohne Text überlieferten Liede keine besondere Nummer gegeben, sondern er nennt No. 11 »Ach meyden du vil sene pein« **No. 10**, das folgende Lied No. 12 »Mein hercz das ist bekümmert sere« **No. 11**, u. s. w. bis zum Liede No. 43 »Mocht gedencken bringen mich«, welches bei ihm **No. 42** genannt wird. Ferner hat er die gar nicht zum Liederbuche gehörigen »Drei Frohnleichnamsgesänge«, welche durch die Revision einen besonderen Abschnitt bilden (S. 154—157) als Lied 43, 44 und 45 dem Liederbuche einverleibt, und erst nach diesen bringt er die beiden im Orgelbuche befindlichen »Czart lip wie süfz« als No. 46 und »Es fur ein pawr gen holcz« als No. 47. Dies muss also der Leser berücksichtigen, wenn er ein in der Einleitung besprochenes Lied aufsuchen will.

Die mit so grofser Bestimmtheit von Arnold S. 12 und 13 ausgesprochene Behauptung, der Schreiber und Besitzer des Liederbuches Wölflein von Lochamen sei ein *Jude* gewesen, scheint uns vollkommen unbegründet, und stützt sich allein auf die wenigen hebräischen Buchstaben, mit denen doch ein Deutscher Gedanke und Name dargestellt ist. Daraus aber, dass Jemand hebräische Buchstaben zu schreiben vermag, folgt nicht, dass er schon ein Jude sei, sondern höchstens, dass er sich mit hebräischer Schrift, allenfalls mit hebräischer Sprache beschäftigt

habe. Wenn man sich aber darauf beruft, dass um das Jahr 1540 die Christen sich nicht mit dem Hebräischen befassten, so ist der Beweis dafür schwer zu führen. Schon lange vor jener Zeit gab es in Regensburg, Mainz und anderen deutschen Städten Rabbinenschulen, allerdings nur für Juden; aber die Möglichkeit liegt sehr nahe, dass die Christen bei dem erwachenden wissenschaftlichen Eifer und dem Bestreben jenes Jahrhunderts, Handschriften aller Art zu sammeln, zu copiren und Bibliotheken anzulegen, mittelbar aus ihnen lernten, was z. B. bei Johann Wessel (geb. 1419) der Fall war. Johann Reuchlin, geb. um 1450, schuf zwar erst die hebräische Grammatik; aber die hebräischen Studien wurden auch sogleich von den Theologen der Zeit Reuchlin's so eifrig betrieben, dass die Mönche in Cöln öffentlich dagegen predigten und in ihrem Eifer u. a. sagten, man habe jetzt eine neue Sprache erfunden, durch deren Erlernung man zum Juden werde. Gegen die Arnold'sche Annahme aber spricht am schärfsten der innere Charakter der Handschrift selbst. Die Lieder verrathen überall deutschen Sinn und christliche Ideen, wie man sie einem Juden der damaligen Zeit schwerlich zutrauen wird. Nichts lag wohl in jener Zeit dem gedrückten und verfolgten Judenthume ferner, als sich mit deutscher Muse und deutscher Musik zu beschäftigen. Der Name *Wölflein von Lochamen* wird daher einen deutschen Mann bezeichnen; der Ortsname wahrscheinlich den Sitz eines Adligen, oder den eines geistlichen Stiftes. Sieht man endlich, wie der Schreiber die Handschrift mit seinen grillenhaften Einfällen (deren einige so unanständig waren, dass sie schlechterdings nicht mit abgedruckt werden konnten *)) befleckt hat, so muss man sagen, der sonderbare Mensch war der hebräischen Schrift mächtig, und hat auch davon den Lesern eine Probe zu geben nicht unterlassen können.

Besonders zu berichtigen ist noch, was Arnold S. 29 der Einleitung über die Tonarten der Lieder sagt. Wenn derselbe dort die Lieder nach Tonarten ordnet, so hätte er vorweg No. 14 und 30 (nach der jetzigen Zählung) welche ohne Melodien sind, abziehen müssen; ebenso jene langgestreckten Notenreihen, welche H. Bellermann als eine einzelne Stimme einer verloren gegangenen mehrstimmigen Composition bezeichnet hat, nämlich die Nummern 3, 4, 5, 19, 20, 24, 37, 38, 43; ferner

*) Wir wissen wohl, dass derartige Schreiberwitze überhaupt nicht in eine Ausgabe gehören; aber im vorliegenden Falle, wo es sich vor allem um einen getreuen und vollständigen Abdruck des alten Liederbuches handelte, werden sie mindestens keinen Anstofs erregen.

die beiden Fragmente No. 10 und 45. Nach Abzug aller dieser bleiben nur noch 32 Lieder übrig. Von diesen gehören nach der jetzigen Fassung

elf der *ionischen* Tonart an: nämlich die Nummern 7, 8, 9, 12, 22, 25, 26, 28, 39, 41, 42;

elf der *dorischen:* nämlich die Nummern 2, 11, 13, 16, 18, 27, 29, 31, 32, 36, 40;

zwei der *phrygischen:* nämlich 15 und 21;

eine der *mixolydischen:* nämlich No. 1;

sieben der *aeolischen:* nämlich 6, 17, 23, 33, 34, 35, 44.

Hierbei ist aber wohl zu beachten, dass die jetzige Fassung zum Theil erst Folge einer Conjectur ist, weil ja viele Lieder ohne Schlüssel und Vorzeichnung überliefert sind, wenn auch die Behauptung Arnold's S. 10 »Die Vorzeichnung des den versetzten Tonarten nöthigen Be findet nirgend statt,« übertrieben ist. Wie wir sehen ist aber auch der spätere Bearbeiter bei einigen Liedern nicht sicher gewesen und hat No. 8 sowohl ionisch als auch dorisch mitgetheilt; ebenso ist die Uebertragung der Lieder No. 9 und No. 11 nicht als zweifellos richtig zu bezeichnen.

Hieraus wie aus manchen anderen Anzeichen, ja mehr oder weniger aus der ganzen Einleitung, ersieht man, dass der sel. Arnold sich über den Gegenstand ein Urtheil gebildet hatte, bevor derselbe von ihm nach allen Seiten hin erforscht und die rein sachliche Arbeit damit vollendet war. Es ist nicht gesagt, dass solche vorgreifende Ansichten nothwendig falsch sein müssten. Unvollendeter Forschung entspringen mitunter Ansichten, deren Richtigkeit und grundlegliche Bedeutung sich durch alle folgenden Untersuchungen glänzend bewährt und die wie das Morgenroth dem hellen Tage der Erkenntniss voran eilen, ein bisher dunkles Gebiet zum ersten male insgesammt erleuchtend. Aber öfter noch gleichen sie Irrlichtern, welche den Forscher berücken und von der rechten Spur ablenken. Um hier einigermafsen sicher zu gehen, muss man Selbstprüfung üben und sich darüber klar werden, was vorweg in der Ueberschau erschlossen, was erst durch sorgfältige Untersuchung erkannt werden kann. Wenn Arnold, um den anscheinend mangelhaften und ungeordneten Rhythmus mancher Melodiezeilen zu erklären, einen *fünf* theiligen Takt und eine demgemäfs geordnete feine Rhythmik als klar bewusstes Grundmaafs der mittelalterlichen Kunstübung annimmt, so würde diese Behauptung nur dann Werth haben, wenn sie lediglich das Resultat einer umfassenden Untersuchung des Einzelnen wäre; als blofse, auf einige wenige Tonreihen sich stützende Behauptung wird sie niemand

überzeugen und schwerlich ihre Bestätigung finden durch spätere Untersuchungen über mittelalterliche Musik, obwohl diese ohne Zweifel noch viele andere unerwartete Ergebnisse zu Tage fördern werden.

Arnold hatte, wie die Leser aus der Einleitung ersehen, die günstigste Ansicht von der Bedeutung des Mittelalters für die Pflege der Tonkunst, und die Liebe und Hingebung mit welcher er sich in seinen Gegenstand versenkte, ist den landläufigen Unterschätzungen des Mittelalters gegenüber höchst angenehm und erquicklich. Eine Grundansicht oder besser Grundneigung, die er in den oben S. 90 gedruckten, kurz vor seinem Ende geschriebenen Zeilen nur schüchtern andeutet, in früher entworfenen, auf den Rath des Herausgebers unterdrückten Abschnitten aber ausführlicher dargelegt hatte, war ihm die, Alles, alle Erfindungen, alle Fortschritte, alle Gesetze musikalischer Kunst und Praxis aus unserm eignen Volke zu schöpfen. Er glaubte die Quelle der musikalischen Harmonie in den Accenten der deutschen Sprache suchen zu müssen, eine Ansicht die hier weder bestätigt noch abgewiesen werden soll, bei welcher wir aber, soweit es den sel. Verfasser betrifft, der Befürchtung Raum geben müssen, er habe sich hier mehr von einigen gewagten Ausdrücken in neueren Lehrbüchern deutscher Metrik (z. B. von der bedenklichen Antithese, nach welcher die germanischen Sprachen *gewogen*, die antiken dagegen *gemessen* werden), als von unbefangener und sachkundiger Untersuchung der ältesten Denkmäler unserer Sprache leiten lassen. Die Annahme ferner, dass die Deutschen in der Musik alles aus sich selber schöpfen konnten und niemals Grund hatten, von Italienern u. a. Völkern zu lernen, ihre Weisen nachzuahmen, steht im Widerspruche mit einem Grundgesetze aller Kunstentwicklung, nach welchem Ursprünglichkeit und wahre Originalität des Stils niemals durch völlige Selbsterzeugung des Stoffes bedingt ist, sondern sehr wohl ein Nachbilden fremder Muster verträgt, ja in allen großen Erzeugnissen anfänglich auf einen derartigen fremden Anstoß zurückgeht, dessen Bewältigung und siegreiche Ueberwindung eben erst wahre Kunstgröße erzeugt und auch nationale Kraft am schönsten zur Geltung bringt. Wie eng wäre der Lauf der Kunst, wie beschränkt das Gebiet ihrer Entwicklung, wenn sie bei Sprach- und Völkerscheiden ihre Grenze fände!

Wir vertrauen, jede fernere Forschung werde nur dazu dienen, weitere und freiere Gesichtspunkte auch in der Schätzung des Mittelalters, dem wahren Alterthume unserer Kunst, zur Geltung zu bringen. Man wird dann, auf sicheren Resultaten fußend, aber gewiss nicht ver-

gessen die Schwierigkeiten des ersten Anfangs, wie hier einer vorliegt; nicht vergessen, wie viele Gefahren zur Irrung vorhanden waren und wie ungebahnt und steil der Weg zur Wahrheit hinan ging, und wird dankbar derer gedenken, die mit Muth und Freudigkeit voran gegangen sind, zu denen in erster Reihe auch unser Verfasser gehört. Denn in seinem nachgelassenen Werke, in den hier gedruckten Gesängen und Instrumentalstücken, liegt die erste quellenmäfsige Veröffentlichung vor aus einem Gebiete, dessen Reichthum so grofs ist wie sein nach Jahrhunderten gemessener Zeitraum.

Fr. Chrysander. H. Bellermann.

X.

JOHANN SEBASTIAN BACH

UND SEIN SOHN

FRIEDEMANN BACH

IN HALLE.

1713 — 1768.

Die im Händel Bd. I S. 22—23 erwähnten Verhandlungen über den Bau einer Orgel in der Liebfrauen- oder Marktkirche zu Halle und Bach's Berufung zum Organisten an derselben sind im Folgenden nach den Acten der genannten Kirche dargelegt. Hieran schliefst sich, derselben Quelle und Kirchenbüchern folgend, was über Friedemann Bach's Wirksamkeit an dieser Kirche zu ermitteln war. Als die ersten sicheren Nachrichten über Friedemann Bach's Leben und Treiben in Halle werden auch die letzteren Mittheilungen nicht unwillkommen sein.

I. Johann Sebastian Bach.

Zachau, welcher am 14. Aug. 1712 starb, hinterliefs die Orgel in einem traurigen Zustande. Das Werk war abgespielt und allerseits der Reparatur bedürftig. Der »berühmte« Orgelbaumeister *Christoph Cuncius* machte Vorschläge zu einem würdigen und glänzenden Neubau. In drittehalb Jahren versprach er das Werk herzustellen, von Ostern 1713 an gerechnet. Preis: 6300 Thaler. Einem gründlichen Examen »von bewerthen Künstlern und Musicis« sollte schliefslich das Ganze unterworfen werden. Die Disposition, welche Cuncius einreichte, ist von diesem unterzeichnet, *im Uebrigen eigenhändig von J. S. Bach geschrieben.* Wir haben hier also Bach's Forderung hinsichtlich einer grofsen Orgel, und als solche hat der Anschlag ein bedeutendes Interesse.

»Diſposition eines Orgelwerkes.

1. *Haupt Werk.*

1.	Principal	von Zinn	16 Fuſs
2.	Quintadehna	von Metall	16 Fl.
3.	Gembshorn	von Metall	8 Fl.
4.	Octav	von Metall	8 Fl.
5.	Quinta	von Metall	6 Fl.
6.	Rohr Flöte	von Metall	8 Fl.
7.	Octav:	von Metall	4 Fl.
8.	Spitz Flöte	von Metall	4 Fl.
9.	Super Octav	von Metall	2 Fl.
10.	Quinta	von Metall	3 Fl.
11.	Sexquialtera	von Metall	
12.	Mixtur	von Metall	6 fach
13.	Cimpel	von Metall	2 fach
14.	Trompeta		16 Fuſs
15.	Trompeta		8 Fuſs

2. *Unter Brust-Werck.*

1.	Principal	von Zinn	8 Fuss
2.	Pordun:	von Holtz	16 Fl.
3.	Violdigamb	von Metall	8 Fl.
4.	Quintadehna	von Metall	8 Fl.
5.	Gedackt	von Metall	8 Fl.
6.	Octav:	von Metall	4 Fl.
7.	Tre Verſ	von Metall	4 Fl.
8.	Quinta	von Metall	3 Fl.
9.	Octav:	von Metall	2 Fl.
10.	Suf-Flöte	von Metall	2 Fl.
11.	Tertia	von Metall	$1^3/_5$ Fl.
12.	Mixtur	von Metall	5 fach.
13.	Cimbel	von Metall	2 fach.
14.	Fagott		16 Fuſs
15.	Ranquett		8 Fuſs

Ober Poſitiv.

1.	Principal	von Zinn	4 Fuſs
2.	Quintadehna	von Metall	8 Fl.
3.	Gelinde Gedackt	von Holtz	8 Fl.
4.	Flöte douſ	von Holtz	4 Fl.
5.	Nacht Horn	von Metall	4 Fl.
6.	Nasſat	von Metall	3 Fl.
7.	Waldt Flöte	von Metall	2 Fl.
8.	Spitz Flöte	von Metall	1 Fl.
9.	Sexquialtera	von Metall	
10.	Mixtur	von Metall	4 fach
11.	Cimbel	von Metall	2 fach
12.	Vox humana	von Metall	8 Fuſs
13.	Hautbois	von Metall	4 Fuſs

Groſse Seitenbäſse.

1.	Principal Baſſ	von Zinn	16 Fuſs
2.	Sup Baſſ	von Metall	16 Fl.
3.	Gembshorn	von Metall	16 Fl.
4.	Rohr Flöte	von Metall	12 Fl.
5.	Octav:	von Metall	8 Fl.
6.	Gedackt	von Metall	8 Fl.
7.	Octav	von Metall	4 Fl.
8.	Quinta	von Metall	3 Fl.
9.	Octav	von Metall	2 Fl.
10.	Waldt Flöte	von Metall	1 Fl.
11.	Mixtur	von Metall	8 fach
12.	Posaunen Baſſ	von Holtz	32 Fuſs
13.	Posaunen Baſſ	von Holtz	16 Fuſs
14.	Trompete	von Metall	8 Fuſs

Kleine Seiten-Bäſse.

1.	Fagott	von Zinn	8 Fuſs
2.	Gedackt	von Metall	4 Fl.
3.	Waldt Flöte	von Metall	2 Fl.
4.	Cimbel	von Metall	3 fach
5.	Schalmey	von Metall	4 Fuſs
6.	Cornett	von Metall	2 Fuſs

Summa aller Klingenden Stimmen 63.

Bey-Züge.

1. Coppel zum Haupt und unter Brust
2. Zwey Tremulanten
3. Zwey Sterne
4. Eine lauffende Sonne aus Ober Poſitiv
5. Vogelgeschrey
6. Paucke
7. Kommen zu diesen allen 9 Bälge einer zehn Schue lang fünf Schue breit.

[Unterzeichnet:] *Christoph Cuncius.*«

Dieser Plan wurde angenommen. Von dem alten Werke blieb nichts erhalten; die Orgel, auf der Händel als Knabe und Jüngling herumtummelte, ging völlig in Schutt über. »Es ist die in der Kirche zur

Lieben Frauen allhier befindliche grofse Orgel«, schreiben die Kirchenältesten an das Consistorium am 19. Januar 1713, »nach und nach in so einen grofsen Ruin verfallen, dass viele Theile davon allbereit gantz unbrauchbar, und das übrige Werk durch den Rost und die Würmer dergestalt verzehret und zermalmet worden, dass kein Bessern hilfft, ja kein Orgelmacher sich mehr hinein trauen will, und wir befürchten müssen, dass die gantze Machine in kurtzen herunter fallen und grofses Unglück verursachen könne.«

Augenscheinlich waren Bach und Cuncius vertraute Freunde, und es lag bei der augenblicklichen Vacanz der Organistenstelle nahe, dass der erstere das Meisterwerk zu spielen wünschen musste, was der letztere bauen sollte. Hauptsächlich Cuncius mag Bach's Reise nach Halle und seine Bewerbung um den Dienst veranlasst haben. Ihm zuerst wurde die Stelle angetragen. Er bekam zu Anfang des Jahres 1714 die Vocation nach Weimar zugeschickt, muss also schon gegen Ausgang des Jahres 1713 in Halle gewesen sein. Bach beantwortete die Zusendung zunächst mit folgendem Schreiben.

»Hoch Edler
Hochgeehrtester Herr

Dero geehrtestes nebst der vocation in duplo habe zurecht erhalten. Vor Dero übersendung bin sehr obligieret, und wie ich es mir vor ein glück schätze, dass das sämmtl. Hoch Edle Collegium meine Wenigkeit gütigst vociren wollen, desto ehe werde bedacht seyn, dem durch solche vocation hervorblickenden göttlichen Winck zu folgen; Jedoch wolle mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, dass meine endliche resolution voritzo nicht notificiren kan, aus ursachen, weilen erstl. meine völlige dimifsion noch nicht erhalten, (2) Weilen in ein und andern gerne möchte einige änderung haben, sowohl wegen des salarii als auch wegen derer Dienste; welches alles noch diese Woche schrifftlich berichten werde. Intzwischen remittiere das eine exemplar, und weilen meine völlige dimifsion noch nicht habe, als wirdt mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, dass noch zur zeit mich durch unterzeichnung meines Nahmens anderwerts zu engagieren nicht vermag, bevor erstlich würcklich aufser Diensten. Und so bald man dann wird einig werden können wegen der station, so werde mich so fort selbsten persöhnlich melden und mit meiner unterschrifft zeigen, dass mich zu Dero Diensten würklich verbindlich zu machen gesonnen. Intzwischen wolle Mein Hochgeehrtester Herr an die sämmtl. Herren Kirchen Vorsteher meine ergebenste Empfehlung zu machen unbeschweret seyn, und meine excuse machen dass anitzo die zeit es ohnmögl. hätte leiden wollen, einige cathegorische resolution von mir zu geben, sowohl weiln einige Verrichtungen zu Hoffe wegen des Prinzens Geburthsfeste, als auch der Gottesdienst an sich selber es nicht laiden wolte; es soll aber ohnfehlbahr diese Woche umständlich ge-

schehen. Ich nehme die mir gütigst übersendete mit allem respect an, und hoffe das hochlöbl. Kirchen Collegium werde die sich etwan noch zeigende Difficultäten gleichfals gütigst aus dem Wege zu räumen hochgeneigt sich gefallen lassen. In der Hoffnung baldigen glücklichen Erfolges verharre

Hoch Edler
Hochgeehrtester Herr
Dero ergebenster
Diener
Joh [.] Sebast. Bach.«

Weimar d. 14 Jan.
1714.

(Adresse abgeschnitten.)

Der Brief ist eilig aufgesetzt, wie schon die Wiederholungen und Abkürzungen zeigen. Die Adresse ist abgeschnitten, doch geht aus dem Folgenden hervor, dass er an den Kirchenvorsteher, den »Worthalter« (wie der gerichtliche Ausdruck lautete) August Becker, Licentiaten der Rechte, gesandt wurde. Die versprochene bestimmtere Aeusserung über die Stelle findet sich nicht mehr vor. Dass sie ablehnend ausfiel und dass das Kirchencollegium nicht sonderlich davon erbaut war, ja Bach geradezu beschuldigte, die ganze Sache nur soweit ernst genommen zu haben, als sie ihm dienlich gewesen, seinen Sold in Weimar zu erhöhen, ersehen wir aus folgendem weiteren Schreiben von Bach.

»Hoch Edler, Vest- und Hochgelahrter
Hochgeehrtester Herr.

Dass das Hochlöbl. Kirchen Collegium meine Abschlagung der ambirten (: wie Sie meinen :) Organisten Stelle befremdet, Befremdet mich gar nicht, indem ich ersehe, wie es so gar wenig die Sache überleget. Sie meinen ich habe üm die erwehnte Organisten Stelle angehalten, da mir doch von nichts weniger als davon etwas bewust. So viel weiss ich wohl, dass ich mich gemeldet, und das hochlöbl. Collegium bey mir angehalten; deñ ich war ja, nachdem ich mich praesentiret, gleich Willens wiederum fort zu reisen, wann des Herrn D. Heineccii*) Befehl und höfliches anhalten mich nicht genöthiget, das bewuste Stücke zu componiren und aufzuführen. Zudem ist nicht zu praesumiren dass mann an einen Ohrt gehen solte, wo man sich verschlimmert; dieses aber habe in 14 Tagen biss 3 Wochen so accurat nicht erfahren können, weil ich der gäntzlichen Meinung, mann könne seine gage an einem Ohrte, da mann die accidentia zur Besoldung rechnen muss, nicht in etlichen Jahren, geschweige deñ in 14 Tagen erfahren; und dieses ist einiger maſsen die Ursach warum die Bestallung angenommen und auf Begehren wiederum von mir gegeben. Doch ist aus allen diesen noch lange nicht zu schlieſsen als ob ich solche tour dem hochlöbl. Collegio gespielet hätte, um dadurch meinen Gnädigsten Herrn zu einer Zulage meiner Besoldung zu vermögen, da Derselbe ohne dem schon so viel Gnade vor meine Dienste und Kunst hat, dass meine Besoldung zu vergröſsern ich nicht erstlich nach Halle reisen darff.

*) Erster Prediger an der Kirche.

Bedaure also, dass des hochlöbl. Collegii so gewisse persuasion ziemlich ungewiss abgelauffen, und setze noch dieses hinzu; Wenn ich auch in Halle eben so starke Besoldung bekommen als hier in Weimar, wäre ich dann nicht gehalten die ersteren Dienste denen anderen vorzuziehen? Sie können als ein Rechts-Verständiger am besten davon judiciren, und wenn ich bitten darff, diese meine Rechtfertigung dem Hochlöbl. Collegio hinterbringen, ich verharre davor

Ew. Hoch Edl.

gehorsamer
Joh: Seb: Bach
Concertmeister u.
Hofforg.«

Weimar d. 19. Mertz
1714.

Aufschrift: »A Monsieur
Monsieur A Becker,
Licentié en Droit. Mon
tres honore Ami
a
Halle.«

f couvert.

Mit dieser Rechtfertigung hatte es sein Bewenden. Dass Bach nach solchen Vorfällen zwei Jahre später mit zu der Revision der neuen Orgel berufen wurde, geschah wohl hauptsächlich auf des Orgelbauers Veranlassung, der einen der drei Revisoren wählen konnte. Bach wurde durch den Lic. Becker zum 29. April 1716 eingeladen, und gab umgehend und überaus höflich seine Bereitwilligkeit zu erkennen.

»Hoch Edler
Insonders Hochgeehrtester Herr.

Vor die gantz sonderbahre Hochgeneigteste confidence Ew. Hoch Edl. wie auch sämmtl. Hoch Edl. Collegii, bin höchstens verbunden; und wie ich mir das gröſte plaisir mache Ew. Hoch Edl. iederzeit mit gefälligsten Diensten aufzuwarten, desto mehr werde vor jetzo bemühet leben, Ew. Hoch Edl. zu Bestimmter meine aufwartung zu machen, und dann nach möglichkeit mit dem verlangten examine satisfaction zu geben. Bitte demnach diese meine gefaste resolution dem Hoch Edl Collegio sonder mühe zu eröffnen, anbey auch meine gantz gehorsamste Empfehlung abzustatten und vor das gar besondere Vertrauen meines schuldigen respects es zu versichern.

Da auch Ew. Hoch Edl. sich schon vielfältige mühe nicht allein voritzo sondern auch ehedem vor mich geben wollen, solches erkenne mit gehorsahmen Danck, und versichere dass ich mir die gröſte Freude machen werde*) mich lebenslang zu nennen

Ew. Hoch Edl.

Meines insonders Hochgeehrtesten Herrn

ergebenster Diener
Joh. Seb. Bach,
Concertmeister.«

Weimar d. 22. April
1716.

*) Soll heissen: »dass es mir die gröſste Freude machen wird« — obwohl auch dies keinen rechten Sinn giebt.

Aufschrift: »Herrn
Herrn Augusto Becker
Best meritirten Licentiato Juris,
Wie auch der Kirchen B. M. Virg.
fürnehmen Vorstehern. Meinem
insonders HochgeEhrtesten Herrn
in
Halle.« (Mit Siegel.)

Die beiden andern Revisoren waren *Kuhnau* in Leipzig und *Christian Friedrich Rolle* in Quedlinburg. Rolle sagt dasselbe was Bach sagt, nur mit grösserer Umständlichkeit. Der Brief des verdienstvollen und hochgebildeten, damals schon bejahrten Kuhnau in Leipzig ist etwas ausführlicher und inhaltreicher als der von Rolle. Er sei daher mitgetheilt.

»HochEdler, Vest und HochGelahrter,
Hochgeehrtester Herr!

Aus Ew. HochEdl. an mich übersendeten Hochgeschätzten Zeilen vernehme ich mit sonderbahrer Freude, dass das hochlöbl. Collegium Marianum ihrer werthen Stadt das nunmehro durch Gottes Hülffe in die Kirche zur Lieben Frauen gebaute grosse und kostbahre neue Orgelwerk zu übernehmen entschlossen, und zu dessen Examination, wozu der nächstkünfftige 29.ste Aprilis angesetzet worden, auch meine Wenigkeit ausersehen und requiriren wollen. Gleichwie ich nun dieses hohe Vertrauen zu meiner hierzu nöthigen Experience und Sincerité mit unterthänigem Dancke erkenne, auch nicht ermangeln werde, mich gehorsamst nach Gottes Willen einzufinden, und bey Untersuchung solches Baues allen Fleiss mit anzuwenden; Alss muss ich nur bethauren, dass ich gleich jetzo nicht nur mit der Composition einiger starcken Kirchen-Stücken auf den Sonntag unsers Jubilate Marckts, sondern auch einer Solennen Music, welche in unserer Academischen Kirche bey einer Oration, so über der frölichen Geburth des Kayserlichen Prinzen in groser vornehmer Versamlung auf den nächsten künfftigen Donnerstag, als den 30. Aprilis wird gehalten werden, beschäfftiget bin, dabey ich denn zu besorgen habe, dass in meiner Abwesenheit die angewendete Arbeit nicht möchte zum völligen Vergnügen des Auditorii exequiret werden. Diesem nach möchte ich wohl wünschen, dass der angesetzte Termin etwa biss auff den Montag nach Jubilate könte verschoben werden.

Wolte ich gleich den Donnerstag nach vollendeter hiesiger Music mit der Mittags-Gelegenheit hinüberkommen, so wüste ich doch nicht, ob solches beliebig wäre, zudem so müste ich den Sonnabend gleich darauf wieder herüber reisen, und würde der einzige Freytag zur genauen Perlustration eines so grossen Werckes und zur Erstattung des gewöhnlichen Berichts ohne Zweiffel nicht zulangen. Dahero bitte ich gehorsambst, wo es möglich, solchen Actum die wenigen 4. Tage aufzuschieben. Sollte es aber ohne Ungelegenheit nicht geschehen können, so will ich dennoch mich in dem bereits anberaumten Termino, so Gott will, einfinden, vorhero aber nur ein paar Worte zu meiner Nachricht von Ihrer Vornehmen Hand

oder Unterschrifft, so ich Sie darumb bemühen darff, unterdienstlich ausbitten. Im übrigen recommendire ich mich zu Ihrer und des Hochlöbl. Collegii hohen Gewogenheit, und bin Ew. HochEdlen schuldigster und gehorsambster Diener

Leipzig d. 24. Aprilis 1716. Johann Kuhnau, Director Musices Eccles. Mpr.«

Die Adresse ist sehr zierlich und elegant französisch geschrieben. Es blieb bei dem angesetzten 29. April. Das zwei Bogen lange Gutachten, von allen drei Revisoren (in dieser Ordnung: Kuhnau, Rolle, Bach) unterschrieben und besiegelt, ist ein Muster unparteilicher Ausdrucksweise, übrigens in seiner ganzen Fassung so gehalten dass mehr Kuhnau als Bach daraus spricht. Ein gemeinsames Mahl auf Kosten der Kirche beschloss die Untersuchung. Bei der Dankpredigt für das nun vollendete Werk brachte der erwählte Organist Gottfried Kirchhoff eine grofse Cantate »*Auf auf, erfreute Seelen, stimmt Freuden-Lieder an!*« zur Aufführung. Dies leitet uns zu den Bestallungsverhandlungen zurück.

In dem Papier, welches Bach zurücksandte (ausgefertigt Halle am 14. Dec. 1713), strichen die Kirchenältesten das »Johann Sebastian Bach« durch und setzten dafür: »*Melchior Hoffmann Wohlbestalten Organisten in Leipzig.*« Auch Hoffmann nahm die Stelle nicht an, denn die Einnahme, namentlich das Fixum, stand nicht im Verhältniss zu der grofsen Orgel. Hierauf kam sie an Gottfried Kirchhoff am 13. Juli 1714. Kirchhoff also ist Zachau's Nachfolger. Was Bach der Vater ablehnte, sollte später seinem reichbegabten wunderlichen und unwürdigen Sohne werden.

II. Wilhelm Friedemann Bach.

Kirchhoff beschloss sein für die Kunst, besonders für die schulmäfsige und contrapunktische Bildung der Musiker, nicht nutzloses Leben am 21. Januar 1746. Um die Stelle bewarb sich alsobald der Organist zu St. Ulrich, *Joh. Gotthilf Ziegler*, dem Kirchhoff schon 1716 das Zeugniss musikalischer Reife ausstellte und der 1718 in den gelehrten Zeitungen ein nicht erschienenes Werk über den Generalbass ankündigte. Er nennt sich in dem Gesuche Bach's Schüler, und zwar in einer Weise, die seine Eingabe der Mittheilung werth macht.

»Nachdem Ew. Wohl- und Hochedelgeboren auch Hochedle ohne Zweifel entschlossen seyn werden, an die Stelle des seel. Herrn Kirchhofs ein ander tüchtiges Subjectum zum Organisten zu gedachter Kirche zu erwehlen, und ich nechst [l. mit] göttl. Hülffe mir gar wohl getraue solchen Dienst nach aller Vergnügen, sowohl mit Spielung des schönen Orgel

Wercks als auch Aufführung schöner Musiquen von berühmten Autoribus und meiner eigenen Composition (davon von beyden einen starken Vorrath besitze) zu aller Vergnügen zu verwalten. Was das Choral Spielen betrifft, so bin von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herrn Capellmeister Bach so unterrichtet worden: dass ich die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Wortte spiele. Was die Composition anbetrifft so habe (ohne Ruhm zu melden) solche Proben abgelegt, dass davon viele Zeugnisse, wenn es verlangt würde, beybringen könte. Nur folgendes zuerwehnen, so ist Stadt bekandt, dass ich 4 Jahr-Gänge selbst componiret, darzu der Herr Doctor Hunold zu dem ersten, zum andern zweien der Herr Rambach und zum letzten meine Wenigkeit die Poesien gemacht. Desgleichen habe vor 10 Jahren die hochfürstl. Leichen Music in Zerbst componiret und selbst zu aller Vergnügen aufgeführet, item die Music am Jubilæo auf der Wage und in der Schulkirche, derer Musiquen auf dem Lande bey Hochadl. sowohl bei Hochzeiten als Leichenbegängnissen nicht zu gedencken, mithin hoffende, dass Ew. Wohl und Hochedelgeborne auch HochEdlen an meinen Profectibus keinen Zweifel haben werden. Ja was noch mehr ist so habe die grosse Ehre einen Vornehmen Kenner und Könner der Music zum Zeugen anzuführen, der Sich schon vor vielen Jahren die Mühe gegeben, bey Aufführung meiner eigenen Composition in die St. Ulrichs Kirche zu bemühen, ich meyne Ihro Wohlgeb. den Herrn Praesidenten, welcher mit vielen Vergnügen und Approbation selbige angehöret. Und dass ich meine Bedienung zu St. Ulrich getreu und redlich verwaltet, erhellet unter andern auch daraus, dass ein Wohllöbl. Kirchen Collegium wie auch die Hhn. Geistlichen bey 5 bis 6 auswärtigen Vocationen mich nicht weglassen wollen, sondern mir endlich einen ansehnl. Zusatz à 50 Rthlr. an meiner Besoldung zufliessen lassen. Demnach ergehet ...... Halle am 1. Febr. 1746.«

Aber Ziegler erhielt die Stelle nicht, sondern ein anderer Schüler Bach's: sein ältester Sohn Wilhelm Friedemann, zur Zeit Organist in Dresden. Die Bestallung kommt mit der, welche mehr als dreissig Jahre vorher für den Vater ausgefertigt wurde und welche auch alle voraufgegangene und nachfolgende Organisten erhielten, wörtlich überein.

»Wir Endes Unterschriebene Kirch-Vorsteher und Achtmanne zu Unserer Lieben Frauen allhier vor unss und unsere Nachkommen im Kirchen Collegio uhrkunden hierdurch und bekennen, dass wir den Wohl Ehrenvesten und Wohlgelahrten Herrn *Wilhelm Friedemann Bachen, wohlbestalten Organisten bey der St. Catharinen Kirche in Dressden* krafft dieses zum Organisten dergestalt bestellet und angenommen haben, dass Er unss und unserer Kirche treu und dienstgewärtig sey, eines tugendhafften und exemplarischen Lebens sich befleissige, zuvörderst bey der ungeänderten Augspurgischen Confession der Formula Concordiae und andern symbolischen Glaubens Bekäntnissen biss an sein Ende beständig verharre, nebst andächtigen Gehör göttliches Wortes sich zu dieser Kirchen Altar fleissig halte, und dadurch sein Glaubens Bekäntniss und Christenthum der gantzen Gemeine bezeuge. Hiernechst, soviel seine ordentliche Amts Verrichtung concerniret, lieget ihm ob

1.) alle hohe und andere einfallende Feyer- oder Festtage und deren Vigilien auch alle Sonntage und Sonnabendsnachmittage, ingleichen bey denen ordentlichen Cathechismus-Predigten und bey öffentlichen Copulationen die grofse Orgel, zu Beförderung des Gottesdienstes nach seinem besten Fleiss und Vermögen zu schlagen, jedoch dergestalt, dass zuweilen auch die kleine Orgel und das Regal, zumahl an hohen Festen bey der Choral- und Figural-Musique gespielet werde. Wie Er denn

2.) ordinarie bey hohen und anderen Festen, ingleichen über den dritten Sontag nebst dem Cantore und Chor-Schülern auch Stadt Musicis und andern Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinarie aber die zwey letztern hohen Feyertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen Violinen und anderen Instrumenten kurtze Figural-Stücke zu musiciren und alles dergestalt zu dirigiren hat, dass dadurch die eingepfarrete Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttliches Wortes destomehr ermuntert und angefrischet werde. Vornehmlich aber hat Er

3.) nöthig die zur Musique erwehlete textus und Cantiones dem Herrn Ober-Pastori Unserer Kirche Tit. Herrn Consistorial Rath und Inspectori Johann George Francken*) zu dessen approbation in Zeiten zu communiciren, gestalt er deswegen an den Herrn Consistorial Rath hiermit gewiesen wird. Ferner wird er

4.) sich befleissigen, sowohl die ordentliche als auch von denen Herren Ministerialibus vorgeschriebene Choral-Gesänge vor und nach denen Sonn- und Fest-Tages Predigten auch unter der Communion, item zur Vesper und Vigilien Zeit, langsam ohne sonderbahres coloriren mit vier und fünff Stimmen und den Principal andächtig einzuschlagen und mit jeden Versicul die andern Stimmen jedesmahl abzuwechseln, auch zur quintaden und Schnarr-Wercke, das Gedacke [Gedackte], wie auch die Syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, dass die eingepfarrete Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten harmonie und gleichstimmigen Thones setzen, darin andächtig singen und den Allerhöchsten dancken und loben möge. Wobey Ihme

5.) zugleich das grofse und kleine Orgel Werck nebst dem Regal und andere zur Kirche gehörige in einem Ihme auszustellenden Inventario specificirte Instrumenta hierdurch anvertrauet und anbefohlen werden, dass Er fleissige Obacht habe, damit die erstern an Bälgen, Stimmen und Registern auch allen andern Zubehörungen in guten Stande auch rein gestimmet und ohne dissonanz erhalten, und da etwas wandelbahr oder mangelhafft würde, solches alsobald dem Vorsteher oder wenn es von Wichtigkeit dem Kirchen Collegio zur reparatur und Verhütung gröfsern Schadens angezeiget werde. Das aus unsern Kirchen Ærario angeschaffete Regal aber und übrige musicalische instrumenta sollen allein zum Gottesdienst in unserer Kirche gebrauchet, keinesweges aber in anderen Kirchen vielweniger zu Gastereyen ohne unsere Einwilligung verliehen, auch da etwas davon verlohren oder durch Verwahrlosung zerbrochen würde, der Schade von Ihme ersetzet werden.

---

*) »Consistorial-Rath Doct. Heineccio« in der Bestallung von 1713.

Vor solche seine Bemühung sollen Ihme aus der Kirchen Einkünfften Ein hundert und Vierzig Thaler Besoldung, ingleichen Vier und Zwantzig Thaler zur Wohnung und Siebenzehn Thaler 12 gr. zu Holtz alljährlich gezahlet, auch vor die Composition der Catechismusſ Musique jedesmahl 1 Thlr. und von jeglicher Brautmesse 1 Thlr. gegeben werden. Wogegen Er verspricht Zeit währender dieser Bestallung keine Neben-Bestallung anzunehmen, sondern die Dienste allein an dieser Kirche fleissig zu versehen, jedoch bleibt Ihme so viel ohne deren Versäumung geschehen kann frey, durch information oder sonsten accidentia zu suchen.

Zu dessen Uhrkund haben wir diese Bestallung in duplo unter dem gröſsern Kirchen Secret ausfertigen lassen, eigenhändig nebst dem Herrn Organisten beyde exemplaria unterschrieben, eines davon Ihme ausgestellet, und das andere ist bey der Kirche zur Nachricht behalten worden. So geschehen Halle den 16. April 1746.

[Unterschrift von 10 Predigern und Kirchenältesten.] (Kirchensiegel.) *Wilhelm Friedemann Bach.*«

Das beregte Verzeichniss der auf dem Kirchenchor befindlichen musikalischen Instrumente wurde ebenfalls von Bach unterschrieben. Das in Klammer Hinzugefügte wurde nach Bach's Abgang dabei geschrieben, er hinterlieſs also 1764 das Inventar in einem unerfreulichen Zustande.

»1. Ein paar Pauken nebst Klöppeln. (Vorhanden.)
2. Drey neue Trompeten, welche Anno 1743 anstatt der gestohlenen angeschaffet worden. (Eine ist gut; zwei alte.)
3. Eine alte Trompete, und noch eine ältere.
4. Ein Regal. (Ist verkauft; von der Kirche.)
5. Ein alter unbrauchbarer Violon. (Vorhanden.)
6. Drey Zincken. (Zwei sind vorhanden, einer fehlt.)
7. Drey Posaunen. (Zwei sind vorhanden, eine fehlt.)
8. Sechs Violinen. (Vorhanden.)
9. Zwey Violen, darunter eine unbrauchbar. (Vorhanden, ein Bogen fehlt.)
10. Zwei Flöten. (Eine fehlt.)
11. Ein Schallmeyen-Bass.«

Etwaige Reparaturen dieses Kirchenorchesters pflegte die Kirche zu bestreiten, obwohl es in der Bestallung dem Organisten zugeschoben wurde; doch bei Bach kam es 1760 (und gewiss noch öfter) vor, dass man sich weigerte. Er stellte damals einen Studenten an die Pauke (was nur in dem Falle gestattet war dass alles gut abging), dieser hatte im Eifer ein Loch in das Instrument gehauen, dessen Ausbesserung 1 Thlr. 8 Groschen kostete, und nun fragte man den Organisten vorwurfsvoll, warum er nicht die gewöhnlichen Kirchen-Musikanten bei den Instrumenten gelas-

sen. Seine Stellung zu den Vorgesetzten wird durch nachstehende Eingabe und was sich daran knüpft noch deutlicher.

»Hochwohlgeborne, Hochedelgeborne,
Hochgelahrte Herren,
Insonders Hochzuehrende Herren,
Vornehme Gönner!

Ew. Hochwohl- und Hochedelgeb. habe ich hierdurch melden wollen, dass ich im vorigen sowohl als auch in diesem Jahre bey den ausgeschriebenen Contributionen als Bürger betrachtet wurde, und die mir in dieser Absicht zuerkandte Gelder bey Strafe militarischer Execution würcklich erlegen muste. Da ich mich nun gegen dergleichen verdriefsliche Vorfälle nicht in Sicherheit stellen kann, wofern Ew. Hochwohl- und Hochedelgeb. nicht desfalls die gehörige Verfügung machen (: zumahl ich in Ansehung meiner Frau einmahl zugehörigen Immobilium immer leyden muss und dieserwegen als Bürger angesehen werde :) : So ergehet an Ew. Hochwohl- und Hochedelgeb. hiemit meine gehorsamste Bitte, es so einzurichten, dass ich ins künftige bey den Contributionen als Kirchen Bedienter angesehen werde, und als solcher nicht mehr zu conferiren brauche. — „ — „ ——

Ich nehme mir zu gleicher Zeit die Freyheit Ew. Hochwohl- und Hoch Edelgeb. um Zulage meines Gehalts gehorsamst zu ersuchen. —

Schon bey dem Antritt meines Amts gab mir der verstorbene Herr Praesident Schäfer im Nahmen eines wohllöblichen Kirchen-Collegii die Versicherung, wenn sich irgends die Kirchen-Umstände verbesserten, darauf bedacht zu seyn. Diese mir seit 15 Jahren gegebene Versicherung, samt den ietzigen sehr schlechten Zeiten und der täglich zunehmenden Theurung bewegen mich ietzt Ew. Hochwohl- und Hoch Edelgeb. deshalb gehorsamst anzugehen.

In Erwartung einer günstigen Antwort habe ich die Ehre zu seyn
Hochwohlgeborne, Hochedelgeborne,
Hochgelahrte Herren,
Insonders Hochzuehrende Herren,
Vornehme Gönner

Halle
den 20. Octbr.
1761.

Dero
gehorsamster Diener
Wilhelm Friedemann Bach.«

»Habe ich die Ehre zu sein« ist eine ganz schöne Schlussphrase, nur nicht wenn man bei steter Pflichtversäumniss sich um Gehaltszulage an seine Vorgesetzten wendet. Die vielfachen Ungehörigkeiten, welche Friedemann Bach sich als Organist hatte zu Schulden kommen lassen, wurden ihm jetzt in einer abweisenden Antwort von dem Collegium vorgerückt. Zuvörderst, sagen sie, habe er seinen Beitrag zu der »feindlichen Kriegs Brandt Steuer Contribution« so gut zu erlegen wie jeder Handwerker, weil er dafür mit allen übrigen Einwohnern den gleichen Schutz geniefse. Anlangend die Zulage, habe er wegen Vergesslichkeit, Dienstversäumniss und ungebührlichen Betragens schon vom Consistorialrath Rambach eine

fruchtlose Vermahnung erhalten, sie hätten also gar keinen Grund die Besoldung zu erhöhen, wollten ihn aber bei dieser Gelegenheit erinnern, »sich besser wie zeithero der seinem officio obliegenden subordination gegen das Kirchenkollegium und den Herrn Consistorialrath Rambach zu befleissigen, damit wir nicht genöthiget werden andere Verfügungen zu treffen. Halle den 22. Novbr. 1761.«

Die nächstfolgenden Jahre verstrichen in Hader und Unannehmlichkeiten aller Art. Endlich im Mai 1764 schrieb Bach folgenden kurzen Brief:

»Hoch-Wohl- und HochEdelgebohrne
Hoch- und Wohlgelahrte
Zum Wohllöbl. Kirchen-Collegio zu U. L. Frauen
Wohlverordnete Herren Vorsteher nnd Achtmänner,
Insonders HochgeEhrteste Herren!

Ew: Hochwohl- Wohl- und HochEdelgebohren habe hiermit tempestive zu notificiren meine Schuldigkeit gemäſs erachtet, wasmaſsen ich gesonnen mein hiesiges Organisten-Amt zu resigniren.

Alle mir erwiesene Liebe und Wohlgewogenheit werde ich Zeit Lebens mit schuldigsten Danck zu erkennen geflissen seyn und verharre

Ew: Hoch-Wohl-Wohl- und
HochEdelgebohrnen

Halle
den 12. Maj:
1764.

gehorsamster Diener
Wilhelm Friedemann Bach.«

Man nahm es ohne Umstände an, zahlte aber auch nur bis zum 12. Mai, während Bach sich den Betrag bis Johannis ausbat. Unter den neuen Bewerbern war der Organist an der Laurentiuskirche zu Halle, *Christoph Sachse*, der erste; er sagt, Bach habe »anderweitig an ihn ergangenen Vocationibus Gehör gegeben«, und er, Sachse, habe schon oftmals Gelegenheit gehabt den Hrn. Bach beim öffentlichen Gottesdienste zu vertreten. Man vergab den Dienst aber an *Wilhelm August Traugott Roth*, Organist zu St. Petri in Berlin, der gute Empfehlungen hatte und eine zierliche Hand schrieb — das gerade Gegenbild der ungestriegelten Friedemann Bach'schen Wildheit. Roth verspricht, nicht zugeben zu wollen, »dass man von ihm sagen solle: der Organist kan mit seiner Orgel gros thun, schade dass sie nicht mit ihm brilliren kan.« Das sollte auf Bach gehen, von dem man dies also gesagt hatte. Wie kriechend und unedel! Nach kaum dreiviertel Jahren war Roth todt, ohne dass die Orgel sonderlich mit ihm brilliren können. Nun erhielt *Johann Christoph Rühlmann*, Organist an der französischen Kirche in Halle, der schon das vorige Mal auf der Wahl stand, den Dienst. Starb im Februar 1768.

Unter den acht Bewerbern findet sich höchst merkwürdiger Weise wieder — Wilhelm Friedemann Bach!

»Hochwohl- Wohl- und HochEdelGeborne
Insonders HochzuEhrende Herren
Hochgeneigte Gönner!

Dass ich mich erkühne Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb. gegenwärtige Bittschrift mit schuldigster Ehrfurcht zu überreichen, dazu veranlasset mich die Organisten-Stelle an der Haupt-Kirche zu unserer lieben Frauen alhier, welche durch den neulich erfolgten Todesfall des seel. Herrn Rülemanes erlediget worden ist. Ich wünsche an des Verstorbenen Stelle gedachter Kirche meine geringen Dienste zu leisten, und habe daher nicht ermangeln wollen, meinen durch diesen Vorfall erzeugten Wunsch, und auf die Erledigung dieses Posten gerichtete Absicht Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb. mit dem gehorsamsten Ersuchen dahin an den Tag zu legen, dass Dieselben auf diese meine Bitte vornemlich reflectiren, und mir obenberührte Organisten-Stelle bey gedachter Haupt-Kirche zu ertheilen die Hohe Gewogenheit haben mögen. Sollte ich durch Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb. vorzügliche Begünstigung meines geziemend angezeigten Gesuchs theilhaftig werden; so werde ich nicht unterlassen, meine hierdurch entstehende Obliegenheit nicht nur aufs pünktlichste zu erfüllen, sondern auch bey ieder Gelegenheit die Pflichten meiner Dankbarkeit mit den aufrichtigsten Gesinnungen an den Tag zu legen, und lebenslang in tiefster Ehrfurcht zu verharren

Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb.

Halle
d. 22. Febr. 1768.

gehorsamster Diener
Wilhelm Friedemann Bach.«

Natürlich führte dies zu nichts als zu neuen Demüthigungen; die Stelle erhielt der Organist an der Moritzkirche zu Halle, *Lebrecht Friedrich Berger*. Eine »Organisten Probe«, d. h. Probe- und Prüfungsvortrag von dreien der Bewerber ging voraus: es versteht sich von selbst, dass Bach auch zu dieser nicht zugelassen wurde. Es fragt sich aber, was ihn bewegen konnte diesen nutzlosen, sogar lächerlichen Versuch zu machen, und wie die näheren Umstände zusammenhängen. Die Eingabe ist augenscheinlich nicht von ihm geschrieben, nicht einmal unterschrieben, sondern von einem gewandten Schreiber recht zierlich und in einem Stil aufgesetzt, der auch nicht der Friedemann Bach'sche Stil ist. Die Zierlichkeit contrastirt mit seiner derben Schmiererei, wie das feierliche Versprechen pünktlichster Pflichterfüllung mit seiner früher bewiesenen lüderlichen Nachlässigkeit. Wahrscheinlich hatte er sich längere Zeit in Halle dienst- und brodlos herumgetrieben und wurde nun beredet das Gesuch einzureichen. Halb wider Willen geschah es sicherlich; aber in den Stunden, wo er seiner Sinne mächtig war, musste er doch mit Weib

und Kind Mitleid fühlen, obwohl Zeitgenossen uns versichern, er habe gegen diese mit der gröfsten Rohheit und Sorglosigkeit gehandelt.

Friedemann Bach war verheirathet und hatte Kinder. Man wusste bisher wenigstens nichts zuverlässiges hierüber, desshalb theile ich kurz das mit, was sich aus den Kirchenbüchern der Liebfrauenkirche als gewisse Thatsachen ergab. 1751, ein Jahr nach dem Tode seines Vaters und selber schon 41 Jahre alt, machte er Hochzeit. »Copulirt am 25. Februar 1751 durch Diaconus Litzmann: Herr Wilhelm Friedemann Bach, Director Musices und Organiste bey dieser Kirche, und: Jgfr. *Dorothea Elisabeth*, Herrn Johann Gotthilf *Georgi*, Königlichen Einnehmers bey der Accise Casse alhier eheleibl. älteste Tochter.« (S. Copulationsregister dieser Kirche von 1735—1753. 4°. p. 556.) Im Laufe der nächsten Jahre wurden ihm drei Kinder geboren:

1. *Wilhelm Adolph* 1752, getauft am 13. Januar; es ist auch dabei geschrieben »nat.«, aber die Stelle leer gelassen, man hat also seinen Geburtstag wenigstens für den Augenblick nicht gewusst. Starb am 20. Nov. d. J. »am Jammern«, alt 10 Monate.
2. *Gotthilf Wilhelm* 1754, geb. am 30. Juli, getauft am 2. August. Starb am 16. Januar 1756 »am Stickfluss«, alt 1½ Jahre.
3. *Friederica Sophia* 1757, geboren am 7., getauft am 14. Februar.

Bei dem letzten Kinde wählte er sich lauter fürstliche Pathen von Köthen und anderswoher, wo er seines Vaters wegen noch in gutem Geruch zu stehen meinte, auch sich wohl als Virtuos hatte hören lassen. Die Pathen zu den beiden Söhnen sind ebenfalls möglichst hochgegriffen. Mit gewöhnlichen oder geringen Leuten mochte er sich überhaupt nicht gern abgeben, die unseligen Augenblicke ausgenommen, in denen er durch niedere Leidenschaften in den Schmuz und dadurch unter den geringsten seiner Mitmenschen gebracht wurde. Nach der Geburt des dritten Kindes war er noch sieben Jahre an dieser Kirche, es findet sich aber von ferneren Geburten und Taufen keine Spur; die Zahl seiner Nachkommen möchte daher mit den genannten Dreien erschöpft sein.

Von diesen starben die beiden Söhne in frühester Kindheit; nur die Tochter war so unglücklich, das reifere Alter erlangend, ihren Vater von Stufe zu Stufe tiefer sinken und in Berlin elend enden zu sehen (am 1. Juli 1784). Was aus ihr selber, was aus ihrer armen Mutter geworden, nachdem sie »in steter Dürftigkeit uud Lebensangst« geschmachtet (wie Reichardt im Musik. Almanach v. 1796 sagt), darüber fehlt jegliche Kunde. Nur dies ist bekannt geworden, dass Bach's Frau von der Einnahme der Berliner Messias-Aufführung 1786, zwei Jahre nach ihres Mannes Tode, eine Unterstützung erhielt.

XI.

MENDELSSOHN'S ORGELBEGLEITUNG

ZU

ISRAEL IN AEGYPTEN.

Um die Bemerkungen über Händel's Orgelbegleitung zu Saul passend fortzusetzen und in der Kenntniss seiner Praxis einen Schritt weiter zu kommen, gehen wir zu *Israel in Aegypten* über. Dieses grofse Werk entstand unmittelbar nach Saul, für dieselben Mittel und Kräfte der Aufführung; bietet aber daneben soviel Abweichendes und Eignes, dass es auch hinsichtlich der Orgelbegleitung eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Und auch dadurch ist das Werk uns in dieser Hinsicht nahe gerückt, dass ein berühmter Meister dasselbe in seiner Ausgabe für die Londoner Handel Society 1845 mit einer, an mehreren Orten aufgeführten und auch hie und da nachgeahmten Orgelbegleitung versehen hat. Eine Nachahmung derselben lieferte Macfarren bald darauf (1847) in seiner Ausgabe des *Belsazar* für dieselbe Gesellschaft, über welche Arbeit im nächsten Jahrbuche einige Bemerkungen folgen werden.

Zunächst sei über Mendelssohn's Ausgabe im Allgemeinen ein Wort gesagt. Dass bei ihm die drei Posaunen fehlen, deren Dasein erst durch unsern Druck bekannt geworden ist, erscheint auf den ersten Blick auffallend, erklärt sich aber sehr leicht. Als er 1844 mit so grofsem Beifall in London concertirte, ersuchte die Direction der Handel Society ihn, das genannte Werk für ihre Gesellschaft zu ediren, hauptsächlich um derselben die Anziehungskraft eines gefeierten Namens zu gute kommen zu lassen. Es wurden ihm Händel's Original und die vorhandenen Partiturdrucke vorgelegt mit der Versicherung, dass ausser diesen keine weiteren authentischen Hülfsmittel vorhanden seien. Um die Eröffnung

anderer Quellen hatte die Handel Society sich niemals bemüht, wie viel weniger war hier ein selbständiges Eingreifen von Mendelssohn zu erwarten bei einem immerhin vorübergehenden Besuche und für eine doch nur mehr zufällige Nebenbeschäftigung! Er fand diesmal kaum Zeit zu geselligen Ausflügen, und unbillig wäre, zu verlangen, er hätte auf dem Wege nach den schottischen oder wallisischen Bergen etwas abseits biegen, den Pfad des Forschers betreten und jene unschätzbare, seit 100 Jahren unbenutzte und vergessene Quelle bei Lady Rivers aufspüren sollen. Den englischen musikalischen Gelehrten gereicht es wahrlich nicht zur Ehre, dass sie in dieser Hinsicht ihre Pflicht so arg versäumt haben, aber Mendelssohn kann hier kein Tadel treffen; es sei denn dass man ihm verdenken wollte, eine derartige Edition für so leicht angesehen zu haben, um ihr in flüchtiger Eile als Nebenarbeit genug thun zu können. Aber er theilte hierin nur die Ansicht seiner (und zum Theil auch noch unserer) Tage, welche den eigentlich gelehrten Theil bei der Herausgabe von Musikwerken weit unterschätzte und eine derartige Arbeit noch immer am besten in den Händen hervorragender Tonsetzer und Musikdirigenten aufgehoben glaubte, wobei es diesen dann natürlich sehr angenehm war (und noch ist), so leichten Kaufes auch noch den Ruf musikalischer Gelehrsamkeit sich erwerben zu können. Die Erfahrung hat aber nun hinreichend gelehrt, dass man in vorzüglichem Grade ein sogenannter praktischer Musiker sein und doch in solchen Dingen sich überaus unpraktisch benehmen kann.

Anlangend die Partitur, gesteht Mendelssohn, »Händel's Manuscript correcter und genauer gefunden zu haben, als die gedruckten Ausgaben, trotz der grofsen Hast, mit welcher er seine Werke nieder zu schreiben pflegte« — und man sollte meinen es sei selbstverständlich, dass das Original des Componisten genauer und correcter sein werde, als Ausgaben von fremder Hand, und nun gar als *diese* Ausgaben! Aber gegen die Behauptung, es sei Händel's Gewohnheit gewesen, seine Werke in »grofser Hast« nieder zu schreiben, müssen wir nachdrücklichst Verwahrung einlegen. Er schrieb zwar gewöhnlich schnell, doch mitunter (namentlich zu Anfang eines Satzes) auch sehr bedächtig, immer aber mit grofser Sorgfalt und Genauigkeit, fast ohne Schwanken gleichmäfsig und daher überaus deutlich und verständlich für den, der sich einmal in seine Weise hinein gefunden hat. Mendelssohn kann keine Handschrift Händel's genauer angesehen haben ausser der des Israel, die aus besonderen Ursachen (nämlich wegen ihres bruchstückartigen Entstehens)

etwas mangelhaft ist, und selbst hier hat er sein Urtheil mehr nach einigen darin noch sichtbaren Skizzen des ersten Entwurfs, als nach dem Zustande der wirklichen Partitur gebildet. Nach einer höchst flüchtigen Ansicht der Handschrift nun von Händel's flüchtiger Art der Abfassung zu sprechen, ist unter jetzigen Umständen namentlich desshalb so schädlich, weil damit der bequeme Ausweg eröffnet ist, vieles von dem, was bei erster oberflächlicher Bekanntschaft von Händel's Musik nicht zusagt, seiner unüberlegten Flüchtigkeit auf die Rechnung zu setzen: und derartigen Ansichten begegnet man in der That auch noch alle Tage. Die Flüchtigkeit liegt hier aber ganz auf Seiten derer, die so urtheilen, Mendelssohn nicht ausgeschlossen. — An die Vergleichung der Originalhandschrift ging er mit den besten Vorsätzen und folgte ihr Schritt vor Schritt, doch nur eine Strecke. Dann scheint er durch andere, meistens wohl auf seine eignen Compositionen sich beziehende und insofern für ihn natürlich wichtigere Geschäfte dem Gegenstande etwas entfremdet zu sein und mit Unterbrechungen nur hier und da genauer verglichen zu haben. Man sieht solches namentlich daraus, dass er bei Abweichungen der gedruckten Ausgaben von der Handschrift einfach den ersteren folgt, auch da wo ein Blick in das Original genügt um diesem den Vorzug zu geben. Soviel zur Andeutung.

Mit dem Clavierauszuge machte Mendelssohn es sich leicht. Er nahm den von Breidenstein, corrigirte ihn hin und wieder ein wenig, und liefs ihn dann darunter stehen. In seinem Vorworte steht zwar nichts hierüber, aber aus einer Vergleichung ist es unzweideutig zu ersehen; sogar Druck- und Schreibfehler Breidenstein's sind mitunter stehen geblieben. Z. B. Breidenstein hat S. 27 Takt 8 im dritten Viertel seines Clavierauszuges einen F dur-, wo die Partitur einen C duraccord hat; bei ihm heisst es:

und ganz ebenso bei Mendelssohn p. 55 T. 4., obwohl oben darüber auch bei ihm in der Partitur

steht. Die Anlehnung an Breidenstein war nicht etwa gerechtfertigt durch die Vorzüglichkeit seines Clavierauszuges, da dieser mit den gewöhnlichen Mängeln der bisherigen deutschen Clavierauszüge zu Händel's Oratorien behaftet und im Ganzen eine unfreie, in des Meisters Art wenig eindringende Arbeit ist; aber er wird Mendelssohn seit lange ver-

traut gewesen und so von ihm gewohnheitsmäfsig aufgenommen sein, überdies mag es ihm an Lust und wohl auch an Zeit gefehlt haben, einen neuen auszuarbeiten. Nur hie und da griff er selbständig ein, doch ohne dadurch im wesentlichen den eingeschlagenen Pfad zu verlassen.

Dieser Pfad musste aber verlassen werden, denn der Mangel ist hier nicht die ungerechtfertigte Entlehnung als solche, sondern erst das, was nothwendig daraus folgte. Mendelssohn's Hauptaufgabe war, eine Orgelbegleitung zu diesem Oratorium abzufassen. Nun kann eine solche, falls sie irgend welchen Anspruch erheben will, in Händel's Sinne angelegt zu sein, nicht zu Stande kommen, wenn durch die Bearbeitung des Clavierparts nicht der Boden dafür bereitet wird. Nämlich in dieser Weise. Zu Händel's Oratorium gehören Cembalo und Orgel; beide sind unerlässlich und von gleicher Wichtigkeit. Dem Cembalo gebührt aber insofern der Vorrang, als der Antheil der Orgel erst bestimmt werden kann, nachdem man sich mit dem ersteren auseinander gesetzt hat. Beide spielen auf Grund des Basses (des *Basso continuo* der Partitur) und haben an ihm Leitstern und rhythmisches Gesetz. Die in der Partitur nicht ausgedrückte aber vorausgesetzte Harmonie des Cembalo muss ein Bearbeiter des Clavierauszuges stets vor Augen haben und davon aufnehmen was sich schicklicherweise anbringen lässt. Dies gilt namentlich von den Stellen, wo die Begleitstimmen der Partitur schweigen und die leeren Bässe allein einher schreiten. Nichts wäre verkehrter, als diese Bässe im Clavierauszuge grundsätzlich unbegleitet zu lassen; hier eben tritt das Cembalo mit angemessen vollen Accorden ein. Hätte Mendelssohn von diesem Verhältniss nur eine Ahnung gehabt, so würde ihm nicht in den Sinn gekommen sein, den Clavierauszug zu Israel so, wie geschehen ist, drucken zu lassen und eine verkehrte Praxis durch sein gewichtiges Beispiel nur noch mehr zu verhärten. Und zugleich würde er dann auch für seine Orgelarbeit sich Licht und freie Bahn geschaffen haben. Gehen wir nun zu dieser über.

Mendelssohn beginnt sein Vorwort mit dem Bekenntniss, dass er Israel »stets als eins der gröfsten und dauerndsten musikalischen Werke« angesehen habe und es desshalb »für seine erste Pflicht halte, die Partitur so zu publiciren wie Händel sie geschrieben habe, ohne die geringste Veränderung einzuführen (without introducing the least alteration), und ohne irgend welche eigne Noten und Zeichen mit denen von Händel zu vermischen«. Was die Verleger der Handel Society (Cramer, Beale & Chappell) bei der Anzeige dieser Ausgabe auf dem Umschlage der in den Jahren 1855—59

erschienenen Popular Music of the Olden Time von Chappell, dem damaligen Chef dieser Handlung und Mitglied des Directoriums der Handel Society, sagen, lautet etwas abweichend —: »Es war Mendelssohn's Wunsch, Zusatzbegleitung für Blasinstrumente zu diesem Oratorium zu componiren wie Mozart es bei dem Messias gethan hat; aber da einige Mitglieder des Ausschusses nicht für rathsam fanden, solche neue Stimmen in dieser Ausgabe mit zu drucken, so übertrug er die Wirkung, welche durch sie hervorgebracht sein würde, in die unter der Partitur gedruckte freie Bearbeitung«. Hieraus ersehen wir deutlicher, als aus Mendelssohn's Worten, wie er zu seiner Arbeit gekommen ist, denn es leuchtet auf den ersten Blick ein, dass er mit den durch Mozart's Bearbeitungen erzeugten oder doch genährten deutschen Vorstellungen an Händel'sche Werke ging und erst durch englische Bedenken bewogen ward, statt der neuen Instrumentation sich mit einer Orgelbegleitung zu begnügen — nicht ohne sich unter Freunden über die bornirten Tonangeber im Ausschusse (Council) der Handel Society zu beschweren, wie sein Freund Klingemann mir erzählte.*) Doch machte er die Meinung des Verwaltungsrathes so schnell zu seiner eignen, dass er in der Vorrede schreiben konnte: »Diese Werke sollten in der That niemals ohne Orgel aufgeführt werden, wie in Deutschland geschieht, wo neue Blasinstrumente hinzugefügt werden um den Mangel zu ersetzen«.

Ueber seine Orgelbegleitung sagt Mendelssohn nun: »Den Orgelpart habe ich geschrieben in der Weise, in welcher ich ihn spielen würde, wäre ich bei Aufführung dieses Oratoriums berufen solches zu thun«. Er setzt hinzu: »In England spielt der Organist gewöhnlich ad libitum nach der Partitur, wie es der Gebrauch in Händel's Zeit gewesen zu sein scheint, gleichviel ob er selber spielte, oder blofs dirigirte und einen Organisten unter sich hatte. Nun, da die Kunst, die Töne in der passendsten Weise zu placiren und dadurch alles zur besten Wirkung heraus zu bringen, also gleichsam ein neues Stück zu den Compositionen eines Händel zu liefern (in fact of introducing, as it were, a new part to Compositions like Handel's), von ausserordentlicher Schwierigkeit ist, glaubte

---

*) Macfarren schreibt: »Als Mendelssohn von der Handel Society eingeladen wurde, Israel in Aegypten zu ediren, unternahm er dies unter der Bedingung, dass sie unter die Partitur einen das Orchester begleitenden Orgelpart drucken würden, den er willens war zu schreiben. Man nahm mit Freuden diesen Vorschlag an«. A Sketch of the life of Handel, Lond. 1859, p. 43. Diese Worte wird man nach dem obigen nicht mehr missverstehen.

ich es sei nützlich, eine Orgelstimme ausdrücklich für solche nieder zu schreiben, die nicht vorziehen möchten eine von sich selbst zu spielen«. Vorhin schon sagte er: »Ich habe keinen Zweifel, dass Händel selber mancherlei bei der Aufführung seiner Werke anbrachte, was nicht genau nieder geschrieben war und was selbst jetzt, wenn seine Musik zur Aufführung kommt, durch eine Art von Tradition hinzu gefügt wird, je nach der Neigung (fancy) des Dirigenten und des Organisten; es ist daher meine Pflicht, in allen solchen Fällen meine Meinung zu äussern«.

Wer diese Worte aufmerksam liest, wird nicht sagen können, dass in ihnen eine irgendwie deutliche Vorstellung niedergelegt sei über die Art, in welcher zu Händel's Zeit gespielt wurde und nach wirklicher Tradition zu spielen sei. In Wahrheit gab Mendelssohn hier nur wieder, und zwar ziemlich vorsichtig, was ihm von englischen »Autoritäten« erzählt war, und man kann nicht sagen, dass durch seine Aeusserungen und sein Mitwirken die Sache klarer geworden ist. Sie wurde vielmehr immer verwirrter, wobei man denn bald auf den bedenklichsten Abweg gerieth. Dieser ist schon in Mendelssohn's Worten und noch bestimmter in seiner Praxis angedeutet, findet sich aber erst ganz entschieden bei seinem Nachahmer Macfarren ausgesprochen. In dem Vorworte zu einem Textbuche des Messias für die Aufführungen der Sacred Harmonic Society schreibt dieser: »Es war Händel's Gebrauch, wie der seiner Zeit, *den Orgelpart, welcher die Hauptbegleitung seiner Solostücke bildete* (! which sustained the chief accompaniment of his solo pieces), *der Improvisation des Spielers zu überlassen,* blofs die vage Bezeichnung eines bezifferten [lies: eines sehr selten bezifferten] Basses dem Organisten als Direction der Harmonie übergebend, ohne in irgendwelcher Weise die Anordnung der Stimmen, noch, was weit wichtiger, Formen und Figuren der Begleitung anzudeuten«. Und an einem andern Orte spricht er von der »wesentlichen Bedeutung, welche dem Theile in Händel's Musik zukommt, den er während der Aufführung auf der Orgel oder [lies: und] dem Harpsichord zu extemporisiren pflegte (of the part he was used to extemporise on the organ or harpsichord in the performance)« und meint: »Ungeschult in der besonderen Kunst, *ausschmückenden Contrapunkt zu extemporisiren zu den sonst unvollständigen Partituren von Händel* (untutored in the peculiar art of improvising ornate counterpoints to the otherwise incomplete scores of Handel), wagen die Organisten unserer Tage sich selten an diese schwierige Arbeit. Beim Messias ist die Nothwendigkeit eines solchen Zusatzes durch Mozart's Orchestration be-

seitigt«.*) Hiernach war es denn ganz richtig, dem Uebelstande auch bei Israel durch eine neue Instrumentation abzuhelfen, und dies wird auch Mendelssohn's ursprüngliche Ansicht gewesen sein, eine Ansicht die jedenfalls den Vortheil der Klarheit und Folgerichtigkeit für sich hat, wenn auch nur im Verkehrten. In welcher Weise aber Mendelssohn durch seine Orgelbegleitung zu Israel die vorhandene Lücke in der Partitur ausgefüllt habe, darüber belehrt uns Macfarren in seiner Besprechung dieses Oratoriums, indem er sagt: »Händel scheint für Feinheit der Wirkung sich hauptsächlich verlassen zu haben auf den Orgelpart, den er zu extemporisiren gewohnt war (He seems to have mainly depended for delicacy of effect upon the organ part he was accustomed to extemporise). Ich möchte den Gebrauch jener Zeit beklagen, welcher eine Improvisation hieraus machte statt eine ausgeschriebene Stimme; doch in diesem einzelnen Falle (bei Israel in Aegypten) ist der Mangel (durch Mendelssohn's Bearbeitung) in einer so meisterhaften Weise ersetzt, dass man das Fehlen einer Orgelstimme selbst von Händel kaum noch bedauern kann«.**) Dies ist in England, und vielleicht auch anderswo, sozusagen die allgemeine Meinung über Mendelssohn's Orgelbegleitung zu Israel. Eine Arbeit nun, die für so vorzüglich gehalten wird, dass Händel selbst dadurch entbehrlich geworden ist, verdient gewiss die aufmerksamste Prüfung.

Der Schlüssel zur Beurtheilung derselben ist uns gegeben in obigen Worten Mendelssohn's und noch mehr in denen Macfarren's. Wenn des Letzteren Phrase, Händel habe ausschmückenden Contrapunkt zu seinen sonst unvollständigen Partituren extemporisirt, überhaupt einen bestimmten Sinn haben soll, sagte schon Hr. John Bishop, der vor einiger Zeit obige Aeusserungen einer besonnenen Kritik unterzog, »so kann es nur die sein, der Orgelpart sei gänzlich abweichend gewesen von allem was in der Partitur steht, und war durchaus erforderlich um dieselbe vollständig zu machen«.***) Wir sind nun durch die Händel'sche Orgelbegleitung zu Saul schon gegen die meisten und bedenklichsten Behauptungen

*) Sketch of the life of Handel, p. 36.

**) A. a. O. p. 43.

***) »On the question – what kind of Organ part did Handel employ at the performance of his Oratorios?« Brief an den Herausgeber der Londoner Zeitung Morning Advertiser v. 27. Jan. 1860. Unterzeichnet »An ardent Admirer of Handel«. Der Brief beschäftigt sich, soweit er Einzelnes berührt, ausschliefslich mit der im vor. Jahrb. besprochenen Orgelstimme zu Saul.

Macfarren's vollständig gewaffnet. So namentlich dagegen, dass Händel seine *Solo*gesänge dem Organisten zur Füllung und Ausschmückung überliefs: denn in den meisten dieser Gesänge heisst er die Orgel ganz schweigen, nur mitunter erlaubt er ihr, den Bass zu verstärken, nirgends aber, Vollklang und selbständige Kunst zu entwickeln. Ferner dagegen, dass er seinem Organisten einen bezifferten Bass, und nichts als diesen Bass, zur Handleitung gegeben: denn er gab ihm überhaupt selten einen bezifferten Bass, sondern überliefs die vollere Bezifferung dem Organisten beim Ausziehen seiner Stimme aus der Partitur, theilte aber bei den Proben mündlich die höchst simpeln Directionen mit, welche er bei Saul einmal, durch zufällige Abwesenheit gezwungen, schriftlich gab, was alles so bestimmt und so einfach, auch bei allen seinen Werken wesentlich gleich war, dass die durch langjährige Mitwirkung mit seiner Weise völlig vertrauten Begleiter gewiss in den meisten Fällen nicht daran dachten, es sich erst aufzuzeichnen. Dasselbe gilt von Macfarren's Behauptung, Händel habe in keinerlei Weise die Lage der Stimmen bei der Orgel angegeben, denn in Saul ist alles deutlich genug gesagt. Auch dass er Form und Figuren der Begleitung, also den melodisch-rhythmischen Theil, gänzlich unbezeichnet gelassen, ist ebenso grundlos, da hierüber mitunter eine ausdrückliche Vorschrift gegeben ist, im andern Falle aber keine Abweichung von der übereinstimmenden Praxis damaliger Tage stattfindet, sondern die allgemeinen Gesetze der Begleitung gelten, nach welchen der Grundbass den *Rhythmus*, die Rücksicht auf die Natur des Instrumentes wie auf die hervor zu bringende Wirkung die *Lage der Töne*, und die Rücksicht auf den Gesang und zum Theil auch auf die Begleitung die *Melodie* bestimmt. Wie es sich nun hiernach mit Händel's »unvollständigen Partituren« und mit den einzuflechtenden »ornate counterpoints« verhalte, darüber können wir denn auch nicht länger im Zweifel sein. Unvollständig sind alle Aufführungen Händel'scher Werke, bei denen nur gespielt und gesungen wird, was in den Noten der Partitur steht; aber die Partitur, das Kunstwerk als solches, ist in den vorhandenen Musikzeichen vollständig aufgezeichnet, da alles was Orgel und Cembalo zu spielen haben durch Beischriften zu bestimmen ist. Auf diesem sichern Grunde Händel'scher Praxis wollen wir uns Mendelssohn's Orgelbegleitung ansehen.

Erster Theil. Die einzelne Altstimme, welche den ersten Chor einleitet, will Händel *Organo solo* begleitet haben. Bei den Chören dieses Oratoriums ist meistentheils die Orgelstimme, von den übrigen Bässen

getrennt, auf eine besondere Linie geschrieben und oft auch ziemlich ausreichend beziffert; so gleich in diesem ganzen ersten Chore. Hier ist desshalb auch über Mendelssohn's Orgelbegleitung nicht viel zu bemerken; doch in der Voraussetzung, sie werde den klar vorgezeichneten Weg einschlagen und überall sicher verfolgen, findet man sich etwas getäuscht, man sieht mehr oder weniger das freie Belieben walten, wodurch aber hier nur das Gefühl der Unsicherheit erzeugt wird. Er spielt den blofsen Bass, wo nach Händel's Angabe und Absicht mehrstimmig gespielt werden soll, und pausirt mitunter ganz wo Händel's Bass Noten hat, z. B. p. 13 Takt 3—4 der englischen Ausgabe. Das ist geschehen, um durch das plötzliche Einfallen der Orgel eine besondere Wirkung hervor zu bringen, dabei aber ausser Acht gelassen, dass es sich hier nur um die Wirkungen handeln kann, welche unter Benutzung der von Händel dargereichten Handhaben zu erreichen sind. Die durch Absetzen und (oft unmotivirtes) Wiedereinsetzen der Orgel erzielten Effecte sind hier nicht beabsichtigt und passen nicht in das Ganze; zur Erzielung einer vollen Wirkung ist nichts weiter erforderlich, als die von Händel gezeichneten Contraste hervortreten zu lassen, ohne die Continuität des Basso Continuo (worunter stets der Orgelbass mit begriffen ist) aufzuheben.

Dies gilt noch viel mehr von dem folgenden Chore »*Mit Ekel erfüllte der Trank nun*«, wo Händel alle Bässe auf eine Linie geschrieben und zu Anfang bemerkt hat »*tasto solo*«, d. h. die Orgel mit den übrigen Bässen einstimmig, bis Takt 4 die zweite und Takt 7 die dritte Stimme dazu kommt, deren Eintritte denn auch im Continuo ausdrücklich angegeben sind. Solche Oberstimmen des Continuo in figurirten Chören sind stets für Orgelharmonie bestimmt. Was thut aber Mendelssohn? Er lässt die Orgel in den ersten 21 Takten ganz pausiren, in der ganzen ersten Hälfte des Chores. Einen sonderbaren Eindruck macht es nun, zu sehen was er mit den figurirten Eintritten des Händel'schen Continuo anfängt. Er schreibt sie in die Orgelstimme, anfangs ein-, dann zwei-, endlich dreistimmig und darauf wieder nur einstimmig, ganz wie bei Händel, und setzt darüber »Bassi«, d. h. diese Noten sollen nicht von der Orgel gespielt werden, sondern dem Organisten nur das Nachlesen erleichtern; gespielt werden sollen sie von den (übrigen) Bässen. Um alles in der Welt, von was für Bässen? wie heissen denn die wunderlichen Bässe, welche sich bis zum Sopran aufschwingen und diesen unisono und solo mitspielen können? die capriciösen Bässe, die in solcher Höhe sogar mehrstimmig sich ergehen, aber plötzlich, als sie soeben das

Verlangen nach drei- und mehrstimmiger Harmonie erweckt haben, abschnappen und in des Basses Tiefe sich verkriechen? — Mit Mendelssohn's Orgeleinsatze Takt 22 bei einer starken Stelle hat wieder ein besonderer Effect, eine Steigerung gegen das Ende hin erzielt werden sollen und ist auch erzielt worden, nur wieder in anderer Weise als Händel's Zweck war und nicht ohne dem Stücke Gewalt anzuthun und demselben namentlich gleich zu Anfang entschieden zu schaden. Es kann einem figurirten Chore nichts nachtheiliger sein, als eine dünne, unsichere Begleitung bei den figurirten Intonationen. Das beständige Mitwirken der Orgel bei diesem Chore ist einer grofsen Steigerung desselben zum Schlusse hin durchaus nicht hinderlich.

Wir kommen nun zu dem ersten Sologesange, der Altarie »*Der Strom zeugte Frösche*«, und es ist als habe Mendelssohn uns hier gleich im Vollen ein Beispiel vorlegen wollen von den ad libitum-Einfällen des Organisten, oder wie Macfarren in hochtrabender Unklarheit es ausdrückt, von dem geschmückten Contrapunkt ohne dessen Hinzukommen die Partitur unvollständig sei — denn wir erhalten hier eine Orgelbegleitung durch das ganze Stück, die sich an nichts bindet sondern als freie Phantasie rein in der Luft schwebt. Sie zeugt aber am stärksten gegen sich selbst, denn wie sie kein ordnendes Gesetz aus Händel's Musik entnahm, so hat sie es auch in sich selber nicht zu einer zusammenhängenden einheitlichen Gestalt, noch der Partitur gegenüber zu einer irgendwie nennenswerthen Wirkung zu bringen vermocht, so dass sie als eine Reihe ordnungsloser, oft (auf den Grundsinn des Satzes gesehen) übel angebrachter und überall rein subjectiver Einfälle erscheint. Es ist die bekannte Froscharie, die in ihrem Charakter wesentlich verdunkelt und in's Langweilige gezogen wird, wenn man gleich zu Anfang den vorspielenden Violinen das Bleigewicht aushaltender Orgeltöne anheftet. Hier handelt es sich auch garnicht um die Frage, wie denn die Orgel mitwirken müsse, sondern nur um die Erkenntniss, dass sie überhaupt nicht mitzuwirken hat. Niemals hat Händel diesen Satz und ähnliche mit Orgel begleiten lassen, was sich aus der Form des Grundbasses wie der ganzen Musik so entschieden ergiebt, dass er kaum wird nöthig gehabt haben, seinem begleitenden Organisten ein »*Senza Organo*« zuzurufen. Was hier harmoniegebend und ausfüllend mitwirkt, ist vielmehr das Cembalo, und dies ist einer der Sätze, wo es, durch einfache Harmonisirung des Grundbasses im Anschluss an den Gesang, mit schönster Wirkung sich vernehmen lässt.

Der Chor »*Er sprach das Wort: und es kam der Fliegen Gewühl*« hat eine getrennte Linie für die Orgel mit ziemlich ausreichender Bezifferung und Angaben über »*tasto solo*« und dergl., so dass hier ein Abweichen von Händel's Vorzeichnung kaum möglich ist, denen Mendelssohn denn auch im wesentlichen folgt. Was Händel's Angaben noch mehr vervollständigt und auch nicht das kleinste in diesem Satze unbestimmt lässt, ist die Andeutung des Wechsels von »Organo I« und »Organo II« bei respondirenden Einsätzen der Wechselchöre. Dass er zwei Orgeln benutzte, erfahren wir schon aus Saul; hier haben wir ein noch deutlicheres Beispiel davon. Es ist nun merkwürdig, dass Mendelssohn über Händel's Org. I und Org. II so hinweg las, anscheinend ohne sich etwas dabei zu denken, denn er verliert in seiner Vorrede kein Wort hierüber; nach seiner Behandlung müsste der Leser auf die Vermuthung kommen, Händel werde wohl nur verschiedene Manuale éiner Orgel damit gemeint haben. Eine Hinweisung auf Händel's Praxis hätte namentlich bei den grofsen Aufführungen des Israel, welche in den letzten zwanzig Jahren in England stattfanden, vielleicht sehr wirksame Experimente veranlassen können.

Auch der folgende Hagelchor, sollte man meinen, könne in der Orgelbehandlung garnicht misszuverstehen sein. Händel schreibt zunächst vor, dass die Orgel dabei sein soll, sodann, wo *Org. solo* und wo alle Bässe *tutti* wirken, giebt auch einmal die Orgeltöne, wo sie eine Octave tiefer stehen als die übrigen Bässe, ausdrücklich an. Mendelssohn lässt nun aber die Orgel (nach dem anhebenden c 𝅗𝅥 im Pedal) im Vorspiel ganz weg, auch da wo bei Händel *Org. solo* steht, und setzt erst bei dem Gesange ein, dann aber nicht nach dem Rhythmus des Basses und mit seinen lebhaften Gängen, sondern im Anschlusse an die Singstimmen in Viertelbewegung mit ausgehaltenen Bässen. Das mag alles recht gut sein, nur Händelisch ist es nicht. Wir würden indess zu weit gehen, wenn wir zugeben wollten, dass es, abgesehen von Händel's Vorschrift, als Orgelbegleitung richtig sein möchte, denn es widerspricht gänzlich dem Stil dieser Musik. Es sind doppelchörige Gegenrufe. Geht hierbei, wie im vorigen Chore, die Instrumentation mit dem Gesange zu gleichen Schritten, so begleiten zwei Orgeln wechselweis. Ist aber, wie hier, ein völlig contrastirendes Gegenbild in das Orchester gestellt, so hält sich der begleitende Körper sammt der Orgel an dieses und lässt den Gesang für sich gehen. So allein kann auch die Orgel richtig wirken. Vergleicht man Mendelssohn's Begleitung mit Händel's 3 Posaunen,

die Mendelssohn nicht kannte, so ist es auffallend, dass seine Orgel fast Schritt vor Schritt das spielt, was Händel den Posaunen gegeben hat. Hier haben wir ein Beispiel zu der obigen Mittheilung, nach welcher Mendelssohn eine der Mozart'schen ähnliche Instrumentation in seine Orgelbegleitung zusammen drängen wollte. Wie man sieht, ist es aber in solchen Fällen Händel's Musik angemessener, das, was an Instrumenten fehlt und für die Unterstützung des Gesanges nothwendig oder doch wünschenswerth ist, einfach zuzusetzen, wie Mozart gethan hat; das Gegentheil verdirbt den Orgelpart und trübt das grofse Chorbild.

Das anschliefsende Chorrecitativ »*Er sandte dicke Finsterniss*« ist in der Orgelbegleitung zweifelhaft. Die Bezifferung braucht sich nicht nothwendig auf die Orgel zu beziehen, sondern kann auch für Cembalo gelten. Mendelssohn schlägt nur die sanften tiefen Pedaltöne an ohne weitere Harmonie, und so dürfte es sich auch für unsere jetzigen grofsen Orgeln am wirksamsten erweisen. Händel mag Orgelharmonie dazu gespielt haben und es käme nun darauf an, durch Probiren das Angemessenste festzustellen. Cembalo kann mit den Saiteninstrumenten tremoliren, in sanfter Schwellung und vom viertletzten Takte an decrescendo; auf diese Weise wird das Tonbild bei den auseinander gehenden Stimmen wirksam zusammen gehalten werden.

»*Er schlug alle Erstgeburt Aegypten's*« ist bei Mendelssohn gänzlich ohne Orgelbegleitung gelassen, muss aber von Anfang bis zu Ende die Orgel in Anspruch nehmen. Es handelt sich hierbei nicht etwa um abweichende Ansichten, von denen jede ihre Berechtigung haben kann, sondern um die Ausführung dessen, was Händel unzweideutig vorgezeichnet hat. Zu Anfang schreibt er zwar nur »*Tutti Bassi*«; wenn er aber die Tenor- oder Altstimme mitspielt, und noch mehr, wenn er eine fugirte Stelle im Continuo nach den Stimmeneintritten angiebt, wie S. 68—69:

so ist das alles für Orgel und *nur* für Orgel bestimmt. Wenn man von solchen schlechterdings keine Ausnahme gestattenden Gesetzen abweicht, ja sich ohne weiteres über sie wie über ein nicht Vorhandenes hinweg-

setzt, so ist unzweifelhaft, dass ihre Bedeutung niemals erkannt sein kann. Bei dem bildungsempfänglichen Mendelssohn muss die nächste Ursache dieser Unkunde die gewesen sein, dass er in seiner Jugend niemand fand, welcher ihm auch nur die einfachsten Grundsätze einer stilvollen Orgelbegleitung zu diesen Oratorien angab. In Wahrheit herrschten zu seiner Zeit hierüber die allerverwirrtesten Begriffe.

Bei »*Doch mit dem Volk Israel*« geht Mendelssohn's Orgelbass abwechselnd solo und in Harmonien — aber so, dass das gerade Entgegengesetzte richtig ist. Bei der starken Stelle S. 72 und 74, wo derselbe jedenfalls mitwirken muss, lässt er ihn ganz weg. Im weiteren Verfolg begegnet uns auch hier wieder die schon oben S. 257 angemerkte Wunderlichkeit, dass die Orgel schweigt, wo nur sie allein zu spielen hat, und die andern »Bassi« einen Continuo vortragen sollen, den sie bei seiner hohen Lage garnicht abreichen können. Mendelssohn scheint sein Absehen nur darauf gerichtet zu haben, mit dem plötzlichen Einfallen der vorher pausirenden Orgel bei den starken Schlusstakten des Chores einen besonderen Effect zu erzielen. Aber wenn er dem zu Liebe so leicht sich entschliefsen konnte, die von Händel vorgezeichnete Bahn gänzlich zu verlassen, so bleibt wieder nur übrig anzunehmen, dass er überhaupt keine besonders klare Vorstellung gehabt haben könne von dem, was Händel mit seiner Vorzeichnung hat sagen wollen.

Die anschliefsende Fuge »*Froh sah Aegypten seinen Auszug*« ist von Händel von Anfang bis zu Ende deutlich bezeichnet. Anfangs soll »*Organo tasto solo senza altri Bassi*« spielen, später treten diese hinzu, pausiren wieder, kommen abermals u. s. w., wobei die Orgelharmonie stets ihren Fortgang nimmt und mit dem Uebrigen gemeinsam zu Ende geht. So hat Mendelssohn es auch gesetzt. Eine Verlockung zur Abirrung lag hier allerdings weniger vor, als bei den andern Sätzen, weil sich hier nichts specifisch Mendelssohn'sches anbringen liess.

Mit dem nächsten »*Er gebot der Meerflut*« verhält es sich ebenso. Sehr zu bedauern ist, dass Mendelssohn von solchen Sätzen, in denen es fast leichter war das Richtige zu treffen, als das Verkehrte, nicht fortschritt zu den schwierigeren, wo ihm denn bei ruhiger Ueberlegung und Beachtung der gegebenen Fingerzeige alles klar geworden sein würde. Und bei seiner Meisterschaft wäre dann ein für alle ähnlichen Werke gültiges Muster entstanden.

Auch das folgende »*Er führte durch die Tiefe trocken sie hindurch*« kann nicht vergriffen werden, sollte man meinen, da Händel den Orgel-

bass gesondert geschrieben und zu Anfang *tasto solo* dabei gesetzt hat. Mendelssohn verliert aber vom 10. Takte an gänzlich den Weg, indem er den Bass entweder völlig preisgiebt, oder nach Belieben hie und da einen Fetzen von ihm benutzt, wie es ihm eben in den Sinn kommt d. h. wie er meint die Effectpflästerchen anheften zu müssen, statt von hier an auf Grund des Basses stetig mehrstimmig, und zwar in etwas dünner Harmonie, fortzuschreiten. Lieber keine Orgelbegleitung, als eine solche.

Das anschliefsende Gegenstück »*Doch die Feinde überströmte die Wasserflut*« ist im Orgelpart nicht minder deutlich und nicht minder von Mendelssohn vergriffen. Es ist ein etwas freier *basso ostinato* [Notenbeispiel], den zum Theil Geigen und Viola mitmachen und der durch den ganzen Chor von der Orgel in Octaven begleitet werden muss, wobei auf den vier letzten Tönen die Schlussaccorde angeschlagen werden können. Mendelssohn dagegen schliefst sich der Viertelbewegung der oberen Instrumente an, doch mit 𝄽-Pausen [Notenbeispiel: *ff*], greift dann wieder dem Gesange unter die Arme in Viertelschritten, doch ohne Stetigkeit, und wechselt auf diese Weise ab bis er zu Ende kommt. Er giebt also, wie in dem vorhin besprochenen Hagelchor (S. 259), der Orgel etwa das, was den Posaunen zufallen möchte, wenn sie betheiligt wären. Händel hat aber keine Posaunen dazu gesetzt, sie waren ihm hier offenbar zu schwerfällig; und was Mendelssohn's durch Pausen unterbrochene Orgelstöfse betrifft, so sind sie wenig geeignet, das rauschende Tonbild zu verschönern, es zeigt sich vielmehr in der Wahl dieser Begleitung wieder eine Verkennung des Inhalts wie der Formen der Händel'schen Musik.

Der nächste Chor »*Und Israel sah dieses Werk*« hat bei Händel wieder doppelte Bässe:

[Notenbeispiel]
Tutti Bassi.
Organo.
6♮ 6

Mendelssohn beginnt dies so:

fff

was nur angeführt ist, um an einem ganz kleinen Beispiele zu veranschaulichen, dass er keine Neigung hatte sich nach Händel's Vorschriften zu richten, sonst würde er ohne weiteres zu diesem Anfange

f

gekommen sein, und dadurch wäre der Einsatz des Chores viel besser vorbereitet, als durch das Mitspielen des Gesanges in übertönendem Fortissimo, womit demselben förmlich Gewalt angethan wird.

»*Und erkannte den Herrn*«, der Nachsatz obiger Einleitung, ist fugirt und wird von Mendelssohn bis zur Hälfte auch so begleitet. Dann lässt er die Orgel 13 Takte pausiren, um mit dem neuen Einsatze eine desto bessere Wirkung zu erzielen. Aber es ist rein unmöglich, dass die Orgel bei einem Satze, welcher in C moll steht, auf einer Bewegung nach Es dur ihren Ruhepunkt finden kann, ganz abgesehen davon, dass der Orgelbass bei Händel unmittelbar weiter schreitet, lückenlos und sicher, so dass Mendelssohn Mühe hat, später mit der Orgel wieder hinein zu kommen; sein neuer Einsatz tritt denn auch ganz unmotivirt auf. Hiermit ist der erste Theil zu Ende.

Zweiter Theil. Der unbeschreiblich grofsartige Eingang, von Händel auch Introitus genannt, hat wieder zwei Basslinien, eine für die Bässe nebst Cembalo, eine andere für die Orgel. Letztere geht in Harmonie und Rhythmus ganz mit dem Gesange. Passenden Ortes ergriff Händel also auch diese Bewegung, im Gegensatze zu den übrigen Bässen. Will man solches bei ähnlichen Sätzen in andern Werken, wo es nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, nachahmen, so ist die Sache gerechtfertigt, wenn man damit eine ähnliche, der betreffenden Musik angemessene Wirkung hervor zu bringen vermag.

Der Introitus leitet den Preisgesang ein »*Ich will dem Herrn singen*«. Ueberall hat Händel den Orgelbass mit Andeutung der Harmonie hingeschrieben, überall missachtet Mendelssohn dies. Er lässt die Orgel ganz pausiren und meint auch die im Altschlüssel verzeichneten zweistimmigen Gänge wieder den »Bässen« zustellen zu sollen. Erst beim Eintritt des Hauptthema's im Basse spannt er die Orgel an, heisst sie aber gleich

wieder verstummen und nach Gutdünken neu eintreten. Und so geht es durch den ganzen Satz. Es ist überraschend merkwürdig, bei näherer Untersuchung wahrzunehmen, wie wenig Mendelssohn sich den Gesammtbau Händel'scher Tonsätze klar gemacht hat, wie er sie nicht als Ganzes anschaut und von innen heraus daran arbeitet, sondern seine Zusätze gleichsam von aussen aufklebt.

Ein beredteres Beispiel noch liefert uns der folgende Satz, das Sopranduett in A moll »*Der Herr ist mein Heil*«. Dieser sanfte feierliche Gesang hat ausser dem Basse nur einige spärlich angebrachte unisone Violingänge zur Begleitung. Hier ist wieder das Cembalo ganz am Orte und kann neben und mit den Violinen trefflich wirken. Mendelssohn streut hier den »geschmückten Contrapunkt« der Orgel ein, ganz wie bei der obigen Arie (S. 258); man sieht die Mühe und wie der Satz sich selbst gegen das wenige sträubt, was Mendelssohn einflicht; man sieht auch, wie äusserlich alles bleibt, wie wenig es die Musik hebt und das in der Partitur Verzeichnete eher verdeckt. Dass Mendelssohn den Regulator der Harmonie bei Händel, den Grundbass, als solchen garnicht berücksichtigt, ja nicht einmal inne wird, dass dem Basse diese Bedeutung zukomme, und desshalb in Modulation und ausfüllender Harmonie ohne Halt sich bewegt, kann uns auch dieser Satz veranschaulichen, wo sich zierliche Arabesken zwischen die markigen Gedanken Händel's eindrängen und sie überwuchern. Das aber, was der Componist hingezeichnet hat, hellleuchtend und frei hervortreten zu lassen, ist die hauptsächlichste, ja die einzige Aufgabe aller Begleitung, sei sie nun die der Orgel oder des Claviers oder eines andern Instrumentes.

In dem nächstfolgenden Chorrecitativ »*Er ist mein Gott*« folgt Mendelssohn ganz Händel's Angabe, und ebenso in der anschliefsenden Fuge »*Und ich will ihn preisen*«, hier aber nur in der ersten Hälfte; dann meint er, wie ähnlich schon früher, durch Aufhören der Orgel nur um so bessere Effecte erzielen zu können, und ruht desshalb, wo doch dem Basse zufolge nur die Orgel allein mit zu spielen hat. Der Erfolg ist Leere und Verwirrung. Nachdem die Orgel einmal zum Stillstand gebracht ist, weiss sie nicht wieder in Bewegung zu kommen; man beachte nur den ungeschickten Einsatz p. 205. Bei einigem Bewusstsein dessen, was der Basso Continuo zu bedeuten hat und wo Händel starke und schwache Striche zu ziehen pflegt, würde es Mendelssohn mindestens leichter geworden sein, p. 204 T. 3 beim Eintritt des Basses die natürliche Einsatzstelle zu erblicken.

Wir kommen nun zu dem dritten Solo, dem grofsen Bassduett »*Der Herr ist der Mann im Streit*«, einem starken Satze mit voller Oberbegleitung, bei welchem Händel desshalb auch die Orgel zugelassen und durch »*Organo e Bassi*« angedeutet hat. Es sieht nun aus wie ein Stück verkehrter Welt, wenn Mendelssohn, der die obigen zarten Sologesänge ohne Ermächtigung und, wie er leicht sehen konnte, gegen den Willen des Autors mit Orgelbegleitung ausstattete, hier, wo eine ausdrückliche Vorschrift den rechten Weg weist, nicht einmal den Versuch macht ihr zu folgen, sondern den ganzen langen Satz »*Organo tacet*« überschreibt. Deutlicher konnte er nicht beweisen, dass er mit Händel's Bemerkungen überhaupt nichts anzufangen wusste und desshalb für gerathen hielt, sich einfach über sie hinweg zu setzen; denn merkwürdig genug erwähnt er in seiner vier Folioseiten langen Vorrede der seiner Bearbeitung widersprechenden Angaben des Autors mit keiner Silbe. — Die Orgel geht hier nur unisono und in Octaven mit dem Basse, während Cembalo harmonisirt; der Mitteltheil in Fis moll wäre wohl *senza Organo* zu nehmen.

In dem Chor »*Die Tiefe deckte sie*« hat der Orgelbass wieder seine besondere Linie mit gehaltenen Tönen. Die Bemerkung »*tasto solo e l'ottava*«, welche für die beiden ersten Takte gilt, lässt Mendelssohn unbeachtet und zerstört sich dadurch den Rhythmus des Tutti-Einsatzes im dritten Takte.

Seine Begleitung des Chores »*O Herr, deine Hand thut grofse Wunder*« nähert sich der Vorschrift Händel's; namentlich wenn kein Cembalo mitwirkt, kann man die erste Hälfte bis zum Eintritt der Fuge ganz so spielen. Der neue fugirte Eintritt ist nach der Vorschrift richtig *tasto solo* gegeben, aber da wo *tutti* steht, d. i. volle Orgel und übrige Bässe, lässt Mendelssohn die Orgel aufhören und durchschneidet dem Satze gleichsam die Sehnen. Dies wiederholt sich noch mehrmals, obwohl nicht immer in gleicher Weise, so dass selbst im Verkehrten keine Methode sondern überall nur subjectives Belieben waltet, ein Streben nach Effecten die nicht sein sollen oder auf anderem Wege viel sicherer erreicht werden.

Das Chorrecitativ »*Und in der Gröfse deiner Herrlichkeit*« nebst der anschliefsenden Fuge »*Du sandtest deinen Grimm*« ist von Mendelssohn wesentlich so begleitet, wie die Vorschrift und der Charakter der Musik es verlangen — bis dahin der dritte oder vierte Satz in dem ganzen Werke, von dem sich solches sagen lässt.

»*Und vor dem Hauch deines Mundes*« kann der Orgelbindfäden aller-

dings entbehren, welche Mendelssohn hindurch gezogen hat; wieweit übrigens die Orgel sich hierbei zu betheiligen habe, wird wohl erst durch die Probe zu entscheiden sein.

Die Tenorarie »*So sagte der Feind*« wird ohne Orgel sein müssen, schon der Abwechslung wegen, da der folgende Solosatz Orgel hat. Mendelssohn's »*Organo tacet*« ist also hiermit in Uebereinstimmung.

Auch bei dem folgenden Sopransatze »*Du liefsest weh'n deinen Hauch*« stimmt es insoweit zusammen, als Händel Orgel vorschreibt und Mendelssohn eine solche dazu setzt; aber auch nur insoweit. Denn nach Händel soll die Orgel lediglich bassiren, nämlich den *basso ostinato* verstärken, bei Mendelssohn dagegen geht sie zuerst mit den Contrabässen und bläſt, wo diese pausiren, willkürliche Harmonien gleich Seifenblasen in die Luft. »Ausschmückender Contrapunkt für Händel's sonst unvollständige Partituren«! (Macfarren.)

Jetzt kommt abermals ein Chorrecitativ mit nachfolgender Fuge (»*Wer vergleichet sich dir — Da verschlang sie das Grab*«), wo, wie bei dem vorhin besprochenen, Mendelssohn's Begleitung der Händel'schen Partitur sich anschliefst. Dies ist also der fünfte Satz, der richtig und, weil von Mendelssohn herrührend, in seiner Art ein Muster ist.

Das Duett zwischen Alt und Tenor »*Du in deiner Gnade*» könnte dem Basse nach schon Orgelbegleitung zulassen, ist aber von Händel sicherlich ohne Orgel aufgeführt, die ihm unmittelbar vor- und nachher in starken Chören unentbehrlich war. Aber wenn auch Orgel dabei wäre, Mendelssohn's Satz würde es nicht sein können. Dieser giebt den Zusammenhang des Stückes auf Grund des Basses ganz preis und streut fast nur bei Cadenzen einige Harmonien ein, es scheint, um dem Ganzen einen kirchlichen Geruch zu verleihen. Das ist natürlich ganz gegen Händel, der nie solches erstrebte und nie die Orgel in dieser Form verwandte.

Der grofse und gewaltige Chor »*Das hören die Völker*« hat eine Orgellinie, deren Töne sich wesentlich dem Gesange anschliefsen, und Mendelssohn setzt sie auch so aus, nur den Rhythmus lässt er an charakteristischen Stellen unbeachtet. Eben so wenig kümmert er sich um Händel's Bezifferung, wodurch stellenweis die Harmonie bei ihm zu kurz kommt (z. B. p. 328 ff., p. 334 wo die Orgel ganz schweigt, p. 339 ff. der Ausg. der H. Society). Die Folge davon ist, *dass das Werk mit solchen modernen Ausfüllungen ungleich leerer erscheint, als in seiner ursprünglichen wirklichen Gestalt.*

»*Bringe sie hinein*«, eine Altarie in E dur, ist ohne Orgel. Mendelssohn nimmt die Orgel hinzu, lässt sie indess fleissig pausiren und theilt ihr im übrigen einigermafsen das zu, was dem Cembalo gehört.

Die Einleitung zum Schlusschore »*Der Herr regiert auf immer und ewig*« hat eine lebhafte Achtelbewegung zu dem gehaltenen Gesange. Die Orgel soll dieselbe mitspielen und zwar ohne Zweifel unisono und mit der tieferen Octave. Mendelssohn setzt sich einfach darüber hinweg. Alles Weitere ist Wiederholung des grofsen Anfangschores zum zweiten Theile, und gilt hiervon was oben S. 263—64 bemerkt ist.

In das Lob, dass Mendelssohn's Orgelbegleitung zu Israel eben in einem vorzüglichen Grade *Händelisch* sei, so sehr (wie Macfarren oben sagte), dass man das Fehlen einer von Händel selber ausgesetzten Orgelstimme jetzt kaum noch bedauern dürfe, in dieses Lob wird keiner einstimmen können, der hier unbefangen prüft. Was gut ist an Mendelssohn's Orgelbegleitung, verdankt sie der sonstigen Tüchtigkeit dieses Meisters in dem betreffenden Fache, aber seine Bildung und die Richtung seines Geschmackes waren durch andere Momente bestimmt, Händel in seiner Wesenheit hatte keinen Theil daran. Es war die *kirchliche* Musikweise welche seinen Blick zu eng umgränzte, als dass er später die grofsen Formen der oratorischen Musik hätte umfassen können, wie er denn auch sichtlich bemüht ist, die Solosätze dieses Oratoriums durch die Benutzung der Orgel und eben durch ihre abgebrochene, den Kirchenarien entlehnte Begleitweise so viel wie möglich zu verkirchlichen. Ganz gelang dies freilich nicht, desshalb hatte Händel aber auch — keine Tiefe. Der Gesammteindruck von Mendelssohn's Orgelbegleitung gewährt die Ueberzeugung, dass er in seinen Autor nicht eingedrungen ist, dass dieser sein Herz ihm nicht geöffnet hat. Händel's Musik muss ihm rauh, hart und steinern vorgekommen sein, er bleibt ihr äusserlich gegenüber stehen; kein Zug tieferen Ergreifens, der wieder Andern das Verständniss erschlösse, durch seine Kraft sie mit fortrisse, ist ersichtlich; was Händel im Israel Grofses wirkt, wirkt er trotz Mendelssohn, selten mit ihm und niemals durch ihn. Ich glaube, dass die Orgelbegleitung zu Israel mehr denn alles übrige geeignet sei, die Grenze anzudeuten in der Auffassungskraft eines Mannes, dessen feinsinnige und reiche Empfänglichkeit in so vielen andern Dingen der Kunst gerechte Bewunderung erregt.

XII.

ANZEIGEN UND BEURTHEILUNGEN.

1.

Geschichte der Musik von A. Reissmann. Beurtheilt von H. Bellermann.

August Reissmann, Allgemeine Geschichte der Musik, *mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen und Zeichnungen, so wie* 59 *vollständigen Tonstücken.* Band I. München, Friedrich Bruckmanns Verlag. 1863.*)

Dieser erste Band zerfällt in zwei Bücher, von denen das erste in vier Capiteln die Musik des Alterthums behandelt: Capitel 1, die Musik der Chinesen und Inder. Capitel 2, die Musik der Aegypter. Capitel 3, die Musik der Hebräer. Capitel 4, die Musik der Griechen. Das zweite Buch behandelt »die Tonkunst unter dem Einfluss des Christenthums« und stellt die Musikgeschichte bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts dar, und zwar in folgenden sechs Capiteln: Capitel 1, der gregorianische Cantus planus. Capitel 2, der gregorianische Kirchengesang erzeugt neue weltliche Weisen. Capitel 3, die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit. Capitel 4, die Schule der Niederländer. Capitel 5, die Schule der Venezianer. Capitel 6, die Römische Schule.

Der Verfasser sagt im Anfange der Vorrede: »Bei dem gegenwärtigen Stande der musicalischen Geschichtsschreibung wird es leider schon wieder zur unerlässlichen Pflicht, einer neu erscheinenden Musikgeschichte eine Rechtfertigung ihres Erscheinens mitzugeben, um so mehr, wenn sie andere Wege einschlägt als die bisher und noch gegenwärtig betretenen. Je fühlbarer der Mangel einer auf Quellenstudium gegründeten, möglichst umfassenden Musikgeschichte wird, um so mehr scheinen musicirende Dilettanten und dilettantische Musiker angezogen zu werden, ihre Thätigkeit diesem bisher vernachlässigten Gebiete zuzuwenden, und gerade dieser Umstand ist der beste Beweis, wie wenig noch das Wesen der musicalischen Geschichtsschreibung erkannt ist«. Weiter unten pag. IV heisst es: »Ich habe mir eine höhere Aufgabe gestellt,

*) Dies Werk ist schon zu Anfang des Jahres 1864 von *E. Schelle* in der Neuen Zeitschrift für Musik (No. 9 u. 10) zurecht gewiesen worden. Ich stimme den dort ausgesprochenen Ansichten vollkommen bei. Dennoch halte ich es für Pflicht, gegenwärtige Recension nicht zurückzuhalten, da der Schellesche Bericht von nur geringem Umfange ist und die hier von mir näher beleuchteten Gegenstände dort nicht besprochen sind.

nachzuweisen, wie der schaffende und empfindende Menschengeist in klingenden Tonformen sich krystallisirt. (sic!) Wie viel auch an dem Bau, den ich aufzuführen suchte, mangelhaft erscheinen mag; in seinen Grundverhältnissen dürfte er nicht anzutasten sein, und deshalb ist er wohl des weiteren Ausbaues werth und fähig«.

Nach diesen Worten hat der Leser zu erwarten, dass das Buch, wenn auch nicht neue Entdeckungen und besondere Aufschlüsse, doch eine correcte und vollständige aus den Quellen und aus früheren Forschungen geschöpfte, überhaupt »in seinen Grundverhältnissen nicht anzutastende« Darstellung enthält. Dazu hätte gleich in der Vorrede eine sorgfältigere Aufzählung der Litteratur gehört. Hier werden zuerst die Werke des Michael Praetorius, Wolfg. Caspar Printz, Pater Martini, Marpurg und Mattheson mit dem allgemeinen und nichtssagenden Urtheil abgefunden, »dass sie zu einseitig an der formellen Entwickelung festhalten, ohne den eigentlichen Organismus zu ergründen«. Die Aufzählung der folgenden enthält mehrere Ungenauigkeiten: »Gerbert, de cantu et musica sacra (1774) und scriptores ecclesiastici.« Hier ist das erste Werk mit, das zweite ohne Jahreszahl angegeben; es wäre wohl der Mühe werth gewesen so zu schreiben: Gerbert, de cantu et musica sacra, 2 Bände, San-Blasien, 1774; Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 Bände, San-Blasien, 1784. Statt Hawkins: a general history of science and practic (London 1776) hätte er besser so gesagt: *Hawkins*, a general history of science and practice of music, in five volumes, London 1776. — Ebenso hätte er auch weiter unten bei den von Winterfeldschen Werken und den dann folgenden von lebenden Autoren nicht die Bändezahl und das Jahr ihres Erscheinens fortlassen müssen. — Ein Werk Friedr. Bellermann's »Die Tonleitern des Alypius« existirt gar nicht. Von den drei Schriften über griechische Musik dieses Autors meint der Verfasser wahrscheinlich »Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847«; im selben Jahre erschien aber bekanntlich von Fortlage ein gröſseres Werk über die Tonleitern des Alypius. Beide wirft der Verfasser also zusammen; sein neuerkanntes »Wesen der musikalischen Geschichtsschreibung« setzt ihn über derartige Kleinigkeiten wohl weit hinweg. Die von Heinrich Bellermann angeführte Schrift heisst nicht: »Die Mensuralnote und die Musikzeichen des XIV (sic) Jahrhunderts«, sondern: »Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV und XVI Jahrhunderts, Berlin 1858«. — Dass aber auch das Buch selbst an Ungenauigkeiten und Fehlern leidet, davon wird man sich leicht überzeugen können, wenn man einen Theil desselben genauer prüft, wie dies hier in Folgendem geschehen soll. Wählen wir dazu mit Uebergehung der ersten Capitel über die alte Musik zuvörderst das 3te Capitel des zweiten Buches, überschrieben: »Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit«.

Beiläufig sei aber noch erwähnt, dass man beim Lesen häufig durch stylistische Nachlässigkeiten unangenehm berührt wird, so: pag. 125: »Die Semibrevis minus und endlich die finis punctorum« — pag. 240. »Das Tempus perfectum major und das Tempus perfectum minor« — pag. 128: »Wahrscheinlich fällt der, fälschlich dem Beda venerabilis, ein frommer und gelehrter angelsächsischer Mönch, zugeschriebene Traktat, auch in die Franconische Zeit«. pag. 176: »Agricola nennt in seiner in Wittenberg 1529 erschienenen Musicam instrumentalem mancherlei Pfeifen« — pag. 201: »Harmoniae miscella Cantionum sacrarum ab ex quintissimis aetatis nostrae musicis cum 5 et 6 vocibus

concinnatae«. — pag. 264: »Die Römische Schule und ihr Gründer und genialster Vertreter, Palestrina, betrachtend fanden wir, dass«..... u. dergl. mehr. Doch nun zur Sache!

In der ältesten Zeit des mehrstimmigen Gesanges hatte man zunächst zwei Notengattungen, die Longa ▀ und die Brevis ■, für die lange und für die kurze Sylbe. Die Verbindung dieser Noten entsprach also dem trochäischen oder jambischen Rhythmus. In demselben galt natürlich die Longa zwei Zeiten und die Brevis eine, und die Verbindung von Longa und Brevis drei. Diese Verbindung nannte man Modus. Der Modus war also, wenn er mit der betonten Zeit begann, dasselbe was wir heutzutage einen Takt nennen. Da aber nicht stets, wie es vielleicht in den allerersten Versuchen mehrstimmiger Musik der Fall war, Länge und Kürze mit einander regelmäſsig abwechselten, sondern bisweilen mehrere Längen oder auch mehrere Kürzen einander folgten, aber dennoch die einmal angenommene dreizeitige Takteintheilung und Takteinheit durch den ganzen Gesang durchgeführt werden sollte, so mussten die Noten in Beziehung hierauf (auf den Modus oder den Takt) geregelt werden. Daher galt z. B. wenn auf eine Longa wiederum eine Longa folgte, die erstere drei Zeiten für sich; folgte dagegen eine Kürze, so galt sie mit dieser zusammen drei Zeiten, die Longa also wie ursprünglich nur zwei. Diese Art den dreitheiligen Rhythmus zu füllen, habe ich in meinen Mensuralnoten pag. 17—27 ausführlich besprochen. Freilich dort zunächst in Bezug auf die spätere Zeit des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, indess besteht der Unterschied zwischen der früheren und späteren Schreibweise nur darin, dass man zu Franco's Zeiten die Longa ▀ oder die Verbindung von Longa und Brevis ▀ ■, d. h. den Modus, als Takteinheit ansah; dagegen setzte man später hierfür die kleinere Notengattung, die Brevis ▭, oder die Verbindung von Brevis und Semibrevis ▭ ◇, d. h. das Tempus. Ferner schrieb man in der früheren Zeit schwarze, später dagegen weisse Notenköpfe, und alsdann hat sich im Laufe der Zeit einiges im Gebrauche des Punktes der Alteratio und in der Alteratio überhaupt geändert. Das letzte ist indess von wenig Bedeutung und ich habe auch diesen Unterschied a. a. O. pag. 23, 33 und 34 auseinandergesetzt.

Aus dem Gesagten geht hervor, was man unter Modus und Tempus zu verstehen hat. Ueber diese Verhältnisse spricht Reissmann pag. 121 in einer ganz confusen unverständlichen Weise. Zuerst sagt er zwar ganz richtig, die Verbindung von Länge und Kürze habe man Modus genannt. Wenn er aber unmittelbar darauf diese Messung durch *drei* das tempus perfectum nennt, so verwechselt er die Franconische Notation des zwölften Jahrhunderts mit jener späteren des funfzehnten und sechzehnten. Denn wie wir oben gesehen haben, kannte man in jener frühen Zeit nur den *Modus* perfectus. Da es aber überhaupt noch keinen geraden oder zweizeitigen Takt, d. h. noch keinen Modus imperfectus, gab, sondern der dreizeitige Takt ausschliesslich im Gebrauch war, so konnte Franco selbst noch gar nicht einmal den Ausdruck Modus perfectus gebrauchen, sondern nur von perfekten und imperfekten *Noten* sprechen. Die Longa perfecta ist für ihn die Note, die an Stelle des ganzen Taktes steht, die Longa imperfecta ist dagegen die, welche erst in Verbindung mit einer kleineren folgenden oder vorangehenden die Dreizahl ausfüllt.

Reissmann fährt nun pag. 122 fort, die Notengattungen des Franco von Coeln aufzuzählen. Dieselben sind also die beiden bereits oben genannten, die

Longa und die Brevis; es kommen noch hinzu die Semibrevis und die duplex longa. Der Verfasser hat diesen vier Notengattungen folgende Figuren beigegeben:

der duplex longa (die er auch maxima nennt): ⊨ oder ⊨⊨
der Longa . . . .
der Brevis . . . .
der Semibrevis . . . . ◆.

Dies ist mit Ausnahme der letzten Figur falsch; die Noten des Franco sind alle schwarz und haben diese Gestalt:

die duplex longa	die Brevis . .
die Longa . .	die Semibrevis . ◆.

Der Verfasser schreibt hier also dem Franco weisse Noten zu, die derselbe noch gar nicht gekannt hat, und doch sagt er weiter unten pag. 142: »Dufay habe zuerst angefangen, weiss zu notiren, während man sich in der früheren Zeit ausschliesslich der schwarzen Noten bedient habe«. Dies muss natürlich die gröſste Begriffsverwirrung bei dem Theile der Leser hervorrufen, der keine genauere Kenntniss von der geschichtlichen Entwickelung unserer Notation hat. Ein arger Anachronismus ist es ferner, dass Reissmann schon hier in Bezug auf Franco von Coeln die duplex longa »*Maxima*« nennt. Diesen Namen erhielt sie zuerst beim Joannes de Muris, als sie nicht mehr eine zweifache oder doppelte Longa war, sondern als man auch auf sie die dreitheilige Messung anwendete.

In Bezug auf die beiden pag. 122 neben Franco citirten Traktate aus Coussemaker's histoire de l'harmonie au moyen âge sei hier beiläufig bemerkt, dass der erste derselben nicht: Quaedam *regulae* de arte discantandi (Einige Regeln über die Kunst zu discantisiren) sondern nur: Quaedam de arte discantandi (Einiges über die Kunst zu discantisiren) betitelt ist. Dieser geringfügige Fehler stammt aus meinen Mensuralnoten, wo ich pag. 33 durch ein Versehen das Wort »regulae« hinzugesetzt habe.

Auf derselben Seite (pag. 122) heisst es nun weiter: »Dass die Mensuralmusik von Franco sich schon in einem ziemlichen (?) Figurenreichthum entwickelt hatte, geht daraus hervor, dass die besondere Geltung jener Notengattungen nicht mehr genügte, dass vielmehr ihr Werth durch ihre Stellung wandelbar wurde. Hiervon handelt das fünfte Capitel: De ordinatione figurarum ad invicem, und es wird ganz bestimmt ausgesprochen, dass die Art ihrer Zusammensetzung den Werth bestimmt«. Dieses Capitel enthält die oben in der Kürze besprochene Lehre von der Ausfüllung des dreitheiligen Taktes. Was soll nun der Leser aus solchen vagen Ausdrücken eigentlich lernen? Mit demselben Aufwand von Worten wäre doch recht gut die im Grunde ganz einfache Sache auseinander zu setzen gewesen.

Pag. 123 geht der Verfasser zur Lehre von den Ligaturen über. Hier herrscht nun eine ähnliche Verwirrung in Bezug auf die Zeit, wie wir sie oben bei der Angabe der einzelnen Notenfiguren (weisse und schwarze) haben kennen lernen. Reissmann führt zuerst die von Franco gegebenen Regeln an, und fährt dann pag. 124 also fort: »Die wesentlichen Regeln der Ligaturen wurden, wie die meisten andern Disciplinen des Unterrichts um den Schülern ihre Er-

lernung zu erleichtern, in Verse gebracht. Wir theilen die hauptsächlichsten mit der deutschen Uebersetzung mit«. Hier folgen nun die bekannten Reime aus Heinrich Fabers Compendiolum (zuerst Braunschweig 1548 gedruckt), das fast allen kleineren Musiktractaten aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts bis tief ins siebzehnte hinein (Gumpelzhaimer, Vulpius, u. a.) als Grundlage gedient hat. Da zu Franco's Zeiten die Longa oder der Modus, in der späteren Zeit dagegen die Brevis oder das Tempus Takteinheit war, und da ferner in der ältesten Zeit dieser Takt stets dreizeitig war, so ist es unzweckmäſsig und irreleitend, hier bei Erläuterung der Lehre Franco's diese späteren Regeln aufzuführen. Denn der folgende Vers:

Wann d'erste Note hat kein Strich,
Und die, so folgt, hengt unter sich,
So soll sie gelten aleweg
Eine Longam oder *vier* Schläg.

gehört einer Zeit an, wo das dem Franco ganz unbekannte tempus imperfectum oder unser heutiger Alla-breve-Takt fast als das alleinige Maaſs die ganze Musik beherrschte.

Aber, selbst abgesehen von diesem Durcheinanderwerfen der verschiedenen Zeiten, finden wir, dass Reissmann auch in der Angabe der einzelnen bei Franco aufgestellten Regeln ungenau und fehlerhaft ist, z. B. in Folgendem: Nachdem er gesagt, dass die Ligaturen ihrer äusseren Gestalt nach in viereckige und schräge zerfallen, fährt er so fort: »Die Ligatura recta kann natürlich aus einer ganzen Reihe von Tönen bestehen, und der Zeitwerth jedes einzelnen Tones war daher *zunächst* durch die Gestalt, vorherrschend aber *nur* durch die Stellung der Noten innerhalb der Ligatur zu bestimmen«. Von dem das »*zunächst*« wieder aufhebenden »*nur*« wollen wir absehen, denn dergleichen ist Reissmann eigenthümlich. Aber auch das, was der Satz aussprechen soll, ist nicht richtig, da nur bei der ersten Note einer Ligatur (der Initialis) und bei der letzten derselben (der Finalis) Gestalt und Stellung von Bedeutung ist. Alle Notae mediae sind breves. Die einzige Ausnahme gegen diese Regel findet in der Semibreven-Ligatur statt, wo die erste und zweite Note gemeinschaftlich den Werth einer Brevis erhalten. Es ist dies jene Ligatur, deren Initialis einen aufwärtssteigenden Strich an der linken Seite hat:

Trotzdem sagt der Verfasser: »Die Notae mediae hatten ohne Strich den Werth einer Brevis, wenn er nicht etwa durch die Finalis geändert wurde«. Die Finalis hat nie einen Einfluss auf eine der vorhergehenden Ligaturnoten ausgeübt. Oder sollte der Verfasser vielleicht an die bisweilen möglicherweise eintretende Alteratio der vorletzten Note gedacht haben? Dieselbe kommt aber eben so häufig bei einfachen Noten vor und steht daher ausser allem Zusammenhange mit der Ligatur.

Was der Verfasser sonst noch über die Lehre von den Ligaturen sagt, ist in der Darstellung so überaus unklar, dass es, selbst wenn er das Richtige getroffen hat, nur der mit der Sache ganz vertraute Kenner zu verstehen im Stande ist. Wegen des schwerfälligen Satzbaues und der an einer Stelle falsch gesetzten Interpunktion dürfte sich ein Laie schwerlich aus dem pag. 123 und 124 Gesagten belehren können.

Hierauf behandelt Reissmann die Pausen nach Franco und sagt (pag. 124 unten): »Das neunte Capitel (de pausis et quomodo per ipsas modi adinvicem variantur) bespricht sechs Arten von Pausen, und zwar die Longa perfecta (später pausa modi) und die Longa imperfecta (auch pausa longa genannt); die Brevis recta (Semipausa); die Semibrevis major (suspirium); die Semibrevis minus (sic) (semisuspirium) und endlich die (sic) Finis punctorum«. Eine dem Worte »pausa modi« unter dem Text beigegebene Note heisst: Adam de Fulda, um 1490. (Musicae parte [soll *pars* heissen] tertia, cap. IX bei Gerbert SS. de mus. III pag. 363.) Bei Aufzählung dieser Pausen sehen wir folgende Fehler: 1) die Note, die hier Reissmann eine Longa nennt, ist eine Brevis; und die, welche er eine Semibrevis nennt, ist eine Minima, die Franco noch gar nicht kannte. 2) ist es hier aber auch unpassend die Pausennamen nach Adam de Fulda anzugeben — aber auch abgesehen von diesem Anachronismus sind die Namen falsch hinzugefügt. Bei Adam de Fulda (an dem von Reissmann selbst citirten Orte) haben die Pausen folgende Namen: *Pausa modi* für die perfecte Longa; *Pausa longa* für die imperfecte Longa; *pausa brevis* oder schlechthin *pausa* für die Brevis; *Semipausa* für die Semibrevis; *Suspirium* für die Minima; *Semisuspirium* für die Semiminima, und schliesslich die *Pausa generalis*. — Um zu zeigen, wie die Franconischen Pausen beschaffen sind, setze ich hier der Kürze wegen die bezügliche Stelle des IX Capitels her (Gerbert, Scriptores III pag. 9): Praeterea istae sex pausae sex tractibus designantur subtilibus, quae etiam pausae appellantur, quarum prima, quae perfecta dicitur, quatuor tangens lineas, tria spátia comprehendit, eo quod tribus temporibus mensuratur. Imperfecta vero tres lineas apprehendens, eadem ratione duo spatia tegit: brevis unum: major semibrevis duas partes unius; sed minor tantum tertiam tegit. Finis punctorum omnes lineas attingens, quatuor spatia comprehendit.· Harum autem formulae patent in praesenti exemplo:

Der Finis punctorum (oder nach Adam de Fulda: die Pausa generalis) ist eigentlich gar nicht als Pause aufzuführen, da er weiter nichts als den Schluss des Gesanges anzeigt, wo man ganz, wie wir es heutzutage zu thun pflegen, einen oder zwei Striche quer durch das ganze Liniensystem zog.

Der älteste Schriftsteller, der für die kleineren Pausen den Ausdruck »*Suspirium*« gebraucht, ist Pseudo-Beda. Derselbe weicht aber sehr vom Franco sowohl, als vom Adam de Fulda ab; es dürften daher zur Vergleichung dem Leser seine Worte hier nicht unwillkommen sein: Unde notandum est, quod hujuscemodi tacita mensura est per quinque virgulas longas et breves, de quibus patent quinque differentiae: quarum prima perfecta pausa vocatur, continens in longitudine quinque lineas, a summo usque deorsum habens omnem potestatem, regulam et mensuram, quam habet longa perfecta. Secunda vero pausa imperfecta nominatur, quae summitatem continet quatuor linearum, habens

potestatem imperfectae figurae, et illius, quae vocatur altera brevis. Tertia vero, *suspirium* breve nuncupatur, continens summitatem trium linearum et ponitur pro brevi recta. Quarta est *semisuspirium majus*, continens summitatem duarum linearum et ponitur pro semibrevi majore. Quinta est *semisuspirium minus*, quod inter duas lineas medium tenet et ponitur pro semibrevi minore, quod est indivisibile: de quorum majoritate, formulae patent:

Das folgende von Reissmann besprochene Capitel des Franconischen Traktates ist das sechste und handelt über die *Plica*. Es ist dies ein Gegenstand, der den Geschichtsforschern bisjetzt unklar geblieben ist und vielleicht noch lange Zeit bleiben wird. Denn auch die dort und schon früher von mir in den Mensuralnoten pag. 37 angeführten Stellen: Plica debet formari in gutture cum epiglotto*) und Ubi sciendum, quod plica fuit inventa in cantu, ut per ipsam aliqua similia dulcius proferantur, quod fuerit ad constituendam perfectiorem scilicet harmoniam**); und die Worte des Franco selbst: Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem ad acutum, lassen eben nur schliefsen, dass die Plica eine Art Vortragsmanier gewesen ist. Bedenken wir nun, dass es sogar schwierig ist die Vortragsmanieren einer viel späteren, selbst der Händelschen Zeit alle richtig kennen zu lernen und betrachten wir ferner die höchst mangelhafte Ausdrucksweise des Franco, so müssen wir wenigstens vorläufig die Hoffnung aufgeben, dass man hier bald zu einer richtigen Erkenntniss gelangen wird. Der Verfasser giebt daher hier auch nichts Neues. Wenn er aber die Gestalt der Plica, die in den Handschriften des Franco und ebenso in dem von Coussemaker mitgetheilten Traktate De arte discantandi pag. 265 so aussieht: , dem *Quilisma* ähnlich findet, so ist dies seine Sache. Die von ihm pag. 126 mitgetheilte Gestalt hat weder mit der obengegebenen noch mit dem Quilisma eine besondere Aehnlichkeit, und er führt uns auch nicht die Quelle an, wo er dieselbe her hat.

Der Verfasser geht nun zu dem Theile der Franconischen Schrift über, der von der mehrstimmigen Musik, oder der gleichzeitigen Verbindung zweier oder mehrerer Stimmen, dem *Discantus*, handelt. Franco widmet diesem Theile der Musik die drei letzten Capitel seines Werkchens, welche die früheren an Länge überragen; sie nehmen zusammen fast den dritten Theil der ganzen Schrift ein. Dennoch sind seine Auseinandersetzungen nicht von der Art, dass man einen klaren Begriff von dieser Materie bekommen kann. Zunächst bespricht Franco die Intervalle ihren consonirenden und dissonirenden Eigenschaften nach. Hierauf geht er zur mehrstimmigen Composition über und sagt: Der Discantus wurde entweder *cum littera* oder *cum diversis litteris* oder *sine littera* gemacht. Gerbert hat hier für das Wort *littera*, welches in der Mailänder Handschrift lira abgekürzt ist und ihm unverständlich schien, auch bisjetzt noch nicht ge-

*) Quaedam de arte discantandi bei *Coussemaker*.
**) Marchettus, bei Gerbert SS. III, pag. 181.

nügend erklärt ist, *lyra* geschrieben. Dies erhellt aber durchaus die Sache nicht. Kiesewetter nimmt Gesch. der Mus. pag. 33 und 34 lyra für richtig an. Seine Erklärung ist aber gewiss falsch, wenn er sagt, dass man die zu erfindende Stimme nach Art der Leyer oder des Dudelsackes (!) mit ausgehaltenem Grundtone gesetzt habe*). Hiermit stimmen die von Franco gegebenen Beispiele, wie man auch bei aller Corruption des Gerbertschen Textes ersehen kann, nicht überein. Ueberdies hat Franco von Coeln keinenfalls an den Gebrauch von Instrumenten gedacht, wie auch der Titel seines Traktates ars *cantus* mensurabilis besagt. Kiesewetter führt aber an, dass andere (Bottée de Toulmon) für Lyra *littera* gelesen haben wollen, und setzt hinzu: »Ltra könnte auch wohl sonst Ligatura heissen, in welcher Voraussetzung ich übrigens die ganze Stelle noch weniger zu verstehen wüsste«. In der Pariser und Londoner Handschrift steht, wie ich durch mir mitgetheilte genaue Collationen weiss, *littera*. Reissmann macht sich nun die Sache sehr leicht; er nimmt ohne Gründe anzuführen und ohne Kiesewetter zu nennen, die von diesem allerdings nur beiläufig angeführte Conjectur »Ligatura« als richtig an und fügt in einer unter dem Text stehenden Anmerkung kurz hinzu: »So dürfte *entschieden* (!) das vielbesprochene Ltra zu lesen sein und es stünde dann jedenfalls (!) für Melisma«. Wie indess Kiesewetter aus den von ihm selbst angeführten Buchstaben Ltra *Lyra* zu lesen im Stande ist, ist mir vollkommen unerklärlich. Die bezügliche Stelle des Pariser Codex besitze ich übrigens im Facsimile; es steht dort lttʼa. Ligatura kann es bei dem doppelten t unmöglich heissen, und das Häkchen ʼ bezeichnet stets die Buchstaben *er*, sowohl in der Mitte als am Ende des Wortes. Die Mailänder Hdschr., aus der ich ebenfalls ein Facsimile dieser Stelle besitze, hat līra, wie bereits gesagt.

Hierauf erwähnt nun Reissmann noch der beiden letzten Capitel des Franco, des XII, De copula und des XIII, De ochetis, ebenfalls zwei Gegenstände, die noch sehr einer genauen Untersuchung bedürfen. Alsdann fährt er wörtlich also fort: »So entstanden die Motettis (sic) die Conductis (sic) die Cantilenis (sic) und Rondellis (sic), nach der gröſseren oder geringeren Selbständigkeit der Stimmen so genannt«. Im Text des Franco heisst es nämlich: Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis et cantu aliquo ecclesiastico. Cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis, qui habent triplum, vel tenorem, qui tenor cuidam litterae aequipollet. Cum littera et sine fit discantus in conductis et discantu aliquo ecclesiastico, qui inproprie organum appellatur etc. Auch ist nicht zu ersehen, wodurch Reissmann auf die von ihm oben ausgesprochene Behauptung kommt, dass sich die in jener Stelle genannten Tonstücke durch eine gröſsere oder geringere Selbständigkeit ihrer Stimmen von einander unterscheiden sollen.

Reissmann führt nun seine historische Erzählung also fort: »Wahrscheinlich fällt der, fälschlich dem Beda venerabilis, ein frommer und gelehrter angelsächsischer Mönch (sic), zugeschriebene und im ersten Theile der Bedaschen Werke abgedruckte Tractat: Musica quadrata seu mensurata auch in die Franconische Zeit«. In der Anmerkung unten lesen wir, dass die Werke des Beda

---

*) Vergl. Forkel, allg. Gesch. II. 409 u. 10, woher Kiesewetter wahrscheinlich seine Ansicht entnommen hat. *Forkel* sagt dort: »Lyra ist nichts anders als unsere noch jetzt so genannte Bauernleyer, wenn hier nicht Lyra mit dem Wort Organum etwa einerlei Bedeutung haben soll«.

Basel 1503 erschienen sein sollen. Dies ist eine aus meinen Mensuralnoten entlehnte falsche Jahreszahl, die ich aber im Druckfehlerverzeichniss corrigirt habe. Es muss natürlich 1563 heissen. Ich sehe bei dieser Gelegenheit wieder, dass es gar so übel nicht ist, mitunter einen kleinen Druck- oder Schreibfehler zu publiciren.

Es folgt nun eine kurze Aufzählung der dem Franco folgenden Mensuralisten. In derselben heisst es pag. 130: »*Becker* nennt einen Mönch des Minoritenordens John of Tewkesbury als musicalischer (sic) Schriftsteller«. Unten in der Anm. steht: System. chron. Darstellung der music. Litteratur pag. 566. In dieser Weise kann man Becker garnicht citiren; höchstens kann man auf ihn verweisen, um die in seinem Buche zusammengestellten litterarischen Notizen nicht zu wiederholen. Denn das sehr nützliche Werk Beckers ist kein Quellenwerk, sondern ein bibliographisches Lexicon, das seinen Inhalt älteren ähnlichen Arbeiten, namentlich Forkels Litteratur, entnommen und nach Kräften zu vervollständigen gesucht hat. Doch gehen wir weiter.

Wie sich allmählich die Kunst des zwei- und mehrstimmigen Satzes entwickelt, wie man nach und nach die wahren Regeln des Wohlklanges erkannt hat, dies ist ein Gegenstand, worüber bei den heutzutage noch sehr seltenen Documenten, ein fast undurchdringliches Dunkel herrscht. Der Verfasser sagt zwar pag. 131 »Wie die Theoretiker, so waren auch die Practiker bemüht (er spricht vom vierzehnten Jahrhundert) die fessellosen Melodien des Discantus an den Accord zu binden«. Weiter unten fährt er fort: »Kiesewetter theilt in seiner Geschichte der europäisch-abendländischen Musik ein Fragment eines Gloria aus der zur Krönung Karls V von Frankreich 1364 aufgeführten Messe von Guillaume de Machault mit, das einen vollständigen Beleg für unsere eben ausgesprochene Behauptung giebt«. Hiergegen ist zunächst einzuwenden, dass man in jener frühen Zeit den Begriff Accord in unserm heutigen Sinne noch gar nicht kannte, sondern dass man die Stimmen allein in Rücksicht auf ein gegenseitiges Dissoniren und Consoniren zusammenfügte. Ferner ist aber die Anführung dieses Gloria sehr problematisch; wir wollen daher dieses in Herrn Reissmann's Augen so wichtige Document einer näheren Betrachtung unterziehen, ob es wirklich im Stande ist einen »*vollständigen Beleg*« für eine solche Behauptung zu geben.

Dieses in Rede stehende Gloria wurde zuerst, jedoch ohne hinzugefügte Uebertragung in moderne Notation von *C. Kalkbrenner* in seiner Histoire de la musique, Paris 1802 Band II Notentafel 5 mitgetheilt. Der erste Anblick dieses sogenannten Facsimiles lässt aber eine sehr plumpe, von einem der alten Notation ganz Unkundigen angefertigte Nachahmung erkennen. Kiesewetter, der leider häufig gar zu leichtfertig in der Mittheilung von Documenten verfuhr, hat es von hier ohne Prüfung in die erste Ausgabe seiner Geschichte der Europäisch-abendländischen Musik, Leipzig 1834, Notentafel 2 hinübergenommen und sich sogar unterfangen aus diesen corrumpirten Noten eine Partitur zusammenzustoppeln. Fétis' Urtheil hierüber ist Folgendes (Biographie universelle, Art. Kalkbrenner): Pour ne citer qu'un fait entre mille, l'auteur (Kalkbrenner) a voulu publier un fragment de la Messe de Guillaume de Machaut à quatre parties, qui se trouve dans le beau manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris; mais il ignorait les principes de la notation franconienne, et ne pouvant la traduire en notation moderne, il a supposé que le manuscrit a été altéré par des ignorans; et voulant restituer comme il la comprenait cette même musique, il

en a fait un morceau de fantaisie qui ne ressemble point au travail de Guillaume de Machaut. Il en est de même de tous les autres extraits qu'il a donnés. Son ignorance à ce sujet a égaré des savans très-estimables; entre autres M. Kiesewetter. In Folge dessen schreibt nun Kiesewetter in der zweiten Ausgabe der obengenannten Geschichte (Leipzig 1846 pag. 41): »Er habe neuerdings aus einem Codex der Gedichte Machaults auf der Pariser Bibliothek ein *authentisches* Facsimile dieses gloria nehmen lassen; er theile dasselbe zugleich so genau als möglich (?!) in moderne Notenschrift übersetzt auf Notentafel 2 mit«. Dieses nun hier von Kiesewetter als authentisch bezeichnete Facsimile weicht allerdings in einigen wenigen Notenköpfen von dem Kalkbrennerschen ab, scheint aber keinesweges treuer als das alte zu sein. Kiesewetter ist in dieser Beziehung zu unzuverlässig: man vergleiche nur z. B. die auf Notentafel 1 stehende Chanson von Adam de la Hale mit dem Original in der Revue musicale von 1827, wo ganz unerklärliche Abweichungen stattfinden. Kiesewetter ist aber nun auch nicht einmal im Stande das von ihm facsimilirte Stück richtig in moderne Noten zu bringen; gleich der Anfang ist rhythmisch falsch wiedergegeben. Denn nehmen wir an, dass die etwas breit gezogene Note eine Longa, und nicht eine duplex longa, ist, und dass der Anfang der Oberstimme im Original so ausgesehen hätte:

so müsste die Uebertragung in halb so kleinen Noten diese sein:

das im sog. Facsimile ganz deutlich stehende Punctum divisionis, durch welches die zweitfolgende Note alterirt werden muss, ist von Kiesewetter garnicht beachtet worden, er überträgt so:

*)

Auch die in den drei Unterstimmen stehenden Ligaturen sind ohne Beachtung dieser Alteratio übertragen. Aehnliche Fehler erblicken wir im Verlauf des Stückes in allen vier Stimmen. Auch die harmonische Einrichtung des Satzes, so roh und ungeschickt auch die Versuche mehrstimmiger Musik im XIII und XIV Jahrhundert noch sind, überzeugt leicht einen jeden von der ganz verfehlten Entzifferung, z. B. der Septimen-Accord a–e–cis–g im vierten Takt und dieser Accord des siebenten Taktes: e–a–cis–f u. a. Schreibt nun jemand heutzutage eine Geschichte der Musik, so muss er wenigstens soviel kritischen Scharfblick besitzen, dass er die Mangelhaftigkeit eines solchen Documents einsieht. Will er aber dennoch daraus Schlüsse ziehen, weil ihm ein besseres Document fehlt, so muss er wenigstens die Fehler desselben erst offen darlegen. Von einer solchen Prüfung ist natürlich bei R. gar keine Rede — ja, es ist

*) Diese Notenzeile ist in Kiesewetters Augen *moderne Notation*!

nicht zu glauben, ihm dient dieses Gloria, *von dem wir durch Kalkbrenner und Kiesewetter ein Bruchstück von dreizehn, sage* **dreizehn ganzen Takten** *besitzen*, sogar als ein Beweis, dass Machault auch die Theoretiker seiner Zeit studirt haben soll! Reissmann spricht im Anfange seiner Vorrede von einer auf *Quellenstudium* gegründeten Musikgeschichte und hält unzweifelhaft die seinige für eine solche; gewiss wäre es hier der rechte Ort gewesen, selbst ein Facsimile dieses, wie er glaubt, für seine Behauptungen so wichtigen Documents anfertigen zu lassen. Statt dessen verweist er auf die dreizehn von Kiesewetter corrumpirten Takte, deren Corruption einem jeden, der sich nur einigermafsen mit alten Notationen und alter Musik überhaupt beschäftigt hat, sofort in die Augen springen muss.

Wie genau der Verfasser überhaupt in der Geschichte unserer Notation, auch selbst einer viel späteren Zeit, bewandert ist, darüber können wir hier eine Bemerkung nicht unterdrücken. In dem ganz kürzlich erschienenen neuesten Werke Reissmann's »Allgemeine Musiklehre«, (Berlin 1864) wird pag. 23—25 über die verschiedenen Schlüssel gesprochen. Ueber den G- oder Violin-Schlüssel heisst es dort wörtlich also: »Im 17. Jahrhundert schon (!) wurde dann noch ein hoher und höchster Discant-Schlüssel gebräuchlich, der sogenannte G-Schlüssel, der den Sitz für das eingestrichene g bestimmte. Er wurde anfangs wie ein c (!!) geschrieben und stand als höchster Discant-Schlüssel auf der ersten Linie, als hoher auf der zweiten:

später wurde das ursprüngliche Zeichen durch nachstehendes verdrängt: 𝄞«.

Was soll man zu einem solchen Unsinn sagen, wenn ihn jemand ausspricht, der fast auf jeder Seite seiner »allgemeinen Geschichte« die Theoretiker des 16. Jahrhunderts citirt? Wir bitten Herrn Reissmann den Glarean, Adr. petit Coclicus, Seb. Heyden u. a., die er so oft in den *Mund* genommen, auch einmal in die *Hand* zu nehmen und aufzuschlagen, um sich zu überzeugen, dass der G-Schlüssel schon im XVI Jahrhundert und noch früher sehr häufig angewandt wurde und keinesweges die Gestalt eines c, sondern selbstverständlich die eines g hatte. Auch die jetzige Gestalt ist aus diesem g hervorgegangen. — Der Verfasser fährt dann fort: »Eine andere Art F- und C-Schlüssel fand im Choralgesange der alten Kirche Anwendung: f c. Wir begegnen ihnen häufig in den alten Ritualbüchern«. Hier macht uns Herr Reissmann mit einem *Schlüssel auf einem* **Zwischenraum** (!!) bekannt. Wir haben stets die umgekehrte Stellung der Zeichen gesehen: , die obige ist aber ganz neu. Wir sind daher in der That sehr neugierig zu erfahren, in welchem alten Codex Herr Reissmann diese wichtige Entdeckung gemacht hat.

Die drei folgenden Capitel der Reissmannschen Geschichte tragen die Ueberschriften: Cap. IV. Die Schule der Niederländer, Cap. V. Die Schule der Venezianer, Cap. VI. Die Römische Schule. — Wir können uns nicht mit

der Eintheilung der mittelalterlichen Musik in Schulen befreunden, da dieselbe in der That nicht stattgefunden hat. Nachdem man in den ersten Jahrhunderten mehrstimmiger Musik die Stimmen noch in ziemlich roher und ungeschickter Weise verbunden hatte, beginnt etwa mit dem Anfange oder der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts eine Epoche, in welcher die Geschicklichkeit ungemein zunimmt, und sich so steigert, dass man sich nicht mehr mit einer einfachen Weise begnügte, sondern ein grofses Gewicht auf eine übertriebene Künstelei in allerlei oft sehr complicirten canonischen Nachahmungen legte. Diese Künsteleien wurden namentlich von den in den Niederlanden lebenden Componisten gepflegt. Die Grundsätze der Mehrstimmigkeit aber, die auch neben und unabhängig von jenen Künsteleien zur Geltung kommen mussten (also die Behandlung der dissonirenden und consonirenden Intervalle, ferner der melodische Gebrauch der einzelnen Intervalle in den geführten Stimmen u. s. w.), alle diese Grundsätze haben sich so allgemein und so übereinstimmend entwickelt, sowohl in den Niederlanden als in Deutschland, Italien, Frankreich, mit einem Wort in der ganzen musicirenden Welt, und sind auch bis zum Ende des XVI Jahrhunderts, wenigstens in der rein-diatonischen Schreibart, in allgemeiner Geltung geblieben, dass es sehr schwer sein dürfte, genauere Unterschiede zwischen den verschiedenen Schulen, wie es Reissmann versucht hat, anzugeben. Will man aber dennoch eine solche Eintheilung aufstellen, so ist es das allein Richtige und Natürliche, sich nach dem Vaterlande der Componisten zu richten; also die Niederländer zur niederländischen, die Deutschen zur deutschen, die Römer zur römischen, die Venezianer zur venezianischen Schule u. s. w. zu zählen. Nach diesem einfachen Princip geht aber Reissmann nicht. Er lässt erstlich die deutschen Componisten dieser Zeit ganz bei Seite liegen; pag. 228 sagt er hierüber: »Die deutschen Meister Ben. Ducis, Sixt. Dieterich, Th. Stolzer, M. Agricola, Ad. Renner, Huld. Brätel u. a. verweisen wir aus Gründen, welche dort entwickelt werden, ins nächste Buch«. Dann aber hat er sich allerlei »innere Gründe« über die Art und Weise, wie diese und jene Componisten componirt haben sollen, erdacht, wonach z. B. die Niederländer Orlandus Lassus, Jachet von Berchem, Clemens non Papa u. a., ferner der in Rom lebende Spanier Morales*) zur Venezianischen Schule gerechnet werden. Doch wollen wir nicht hierüber mit ihm rechten, sondern nur die Zuverlässigkeit und Genauigkeit seiner Daten ansehen.

Das vierte Capitel behandelt also die Schule der Niederländer. Als den ersten bedeutenden Contrapunktisten derselben nennt uns Reissmann den Wilhelm Dufay, welchem jetzt allgemein das Verdienst zugeschrieben wird, die schwarze Note mit der weissen vertauscht zu haben. Wie weit dies mit Recht geschieht, wird sich schwerlich ermitteln lassen; jedenfalls beginnt aber zu seiner Zeit, also Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, die weisse Note die schwarze zu verdrängen, so dass wir schon *vor* der Mitte dieses Jahrhunderts ganz dieselbe Notation in Gebrauch finden, wie sie uns in den gedruckten Schriften der Theoretiker des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts überliefert ist. Dies finden wir auch bei Reissmann ganz richtig angegeben; aber er setzt hinzu: »Man bediente sich der schwarzen Note nur noch, um einzelne in ihrem Werthe zu verringern, als nota colorata oder um die Syncopation anzuzeigen,

*) Die pag. 227 citirte Motette dieses Meisters heisst nicht Lamentabatur *Joseph* — sondern Lamentabatur *Jacob*.

für welchen Fall man sich der halbgeschwärzten Note bediente, oder auch abwechselnd eine schwarze und eine weisse schrieb. Endlich schwärzte man auch sämmtliche Noten, wenn man aus dem Tempus imperfectum in das Tempus perfectum überging«. Hiergegen ist nun zweierlei einzuwenden:

1) Der Verfasser sagt: »*Um die Syncopation auszudrücken schrieb man halbschwarze Noten*«. Syncopatio hiess zunächst ganz dasselbe, was wir damit bezeichnen, nämlich eine Note, die auf der schlechten Zeit beginnt und in die folgende gute hinübergehalten wird. Dennoch sind die Erklärungen der Theoretiker des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts hierüber verschieden, und zum Theil ganz dunkel. Die einzige wirklich verständliche giebt Seb. Heyden, de arte canendi pag. 109: »Syncopatio vulgo dicitur, quoties semibrevium notularum quantitas aequabilitati tactuum aliquandiu quasi obstrepit et contravenit. Syncopatio wird allgemein genannt, so oft das Maafs der Semibreven dem gleichmäfsigen Gange der Takte eine Zeit hindurch gleichsam entgegenstrebt und zuwiderläuft«. — Tinctoris definirt so: »Syncopa est alicujus notae interposita majore per partes divisio. Syncope ist die Theilung einer Note in Theile, innerhalb deren ein gröfserer ist«. — Glarean (Dodecachordon pag. 213) so: »Syncopen vocant, quoties notulae minores per majores separatae ad sese invicem reducuntur. Syncope nennt man, so oft kleinere Noten durch gröfsere von einander getrennt gegenseitig auf sich zurückgeführt werden«. — Adrian Petit Coclicus, den Reissmann hier (indess ohne nähere Capitel- oder Pagina-Angabe) citirt, bespricht die Syncope *garnicht*; sondern hat nur auf seiner Ligaturentabelle (Compendium musices F, fol. IIII) einige solcher halbgeschwärzter Noten. Und dann giebt er noch in dem Capitel »De compositionis regula et notarum sincopis et ligaturis« welches allerlei Vorschriften und Ermahnungen an einen angehenden Componisten enthält, die Regel, »sich ja in fugenmäfsigen Stücken der Ligaturen und Syncopen zu befleissigen, denn diese sind jetzt bei den Musikern Italiens, Frankreichs und Flanderns sehr in Gebrauch, und wer ihnen hierin nicht gleichkommt, wird schnell unterliegen, Schande erndten und ausgelacht werden«. — Diese Definitionen, so mangelhaft und dunkel sie auch sind, lassen unsere ganz gewöhnliche Syncope erkennen; diese ist indess niemals schwarz oder halbschwarz geschrieben worden. In folgendem Sätzchen z. B.

+ + + + +

sind alle mit + bezeichneten Noten Syncopen, und die Uebertragung würde diese sein:

Syncopatio hatte aber noch eine andere Bedeutung: Als man nämlich etwa seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts Alles hervorsuchte, die Compositionen künstlich und verwickelt zu machen, so versuchte man die verschiedenartigsten Rhythmen und Taktverhältnisse mit einander zu verbinden. Und so erfand man auch Musikstücke, in denen einer der Stimmen consequent durchgeführt fünf-

zeitige Noten oder, was im Grunde dasselbe ist, abwechselnd eine dreizeitige und dann eine zweizeitige Note gegeben wurden. Dieser hier so beschriebene fünfzeitige Rhythmus erhielt nun auch von einigen Theoretikern den Namen *Syncopatio*, und konnte nach den Regeln der alten Notation bei Vorzeichnung einer perfecten Taktart gar nicht anders ausgedrückt werden als durch abwechselnd gesetzte schwarze und weisse Noten. Auf die weisse Note wurden *drei* und auf die schwarze *zwei* gezählt. Eine halbschwarze Note ist dann weiter nichts als die Verbindung einer weissen mit der folgenden schwarzen, oder umgekehrt, z. B.

So sagte man von einer Stimme die abwechselnd weisse und schwarze Breves, oder halbschwarze Longen sang, sie sei im tempus syncopatum geschrieben; ebenso wurde von einer schwarze und weisse Semibreves oder halbschwarze Breves singenden Stimme gesagt, dass sie in der prolatio syncopata geschrieben sei u. dgl. — Von dieser Art der Syncopatio wusste Dufay noch nichts; sie ist erst in der Zeit der allerspitzfindigsten Künsteleien erfunden worden. Reissmann, wenn er wirklich an diese Art gedacht hat, hätte ihrer erst später bei Besprechung der verschiedenen Proportions- und Taktzeichen erwähnen müssen. Da er in der oben angeführten Stelle sie garnicht genauer specificirt, so sieht es natürlich aus, als glaube er, man habe die gewöhnliche Syncopatio durch halbschwarze Noten kenntlich machen wollen; und jeder, der nicht genauere Kenntniss von jenen alten Künsteleien des XV Jahrhunderts hat, muss ihn auch so verstehen.

2) Sagt der Verfasser »*man schwärzte auch sämmtliche Noten, wenn man aus dem Tempus imperfectum in das Tempus perfectum überging*«. Dies ist auch nicht richtig; es muss heissen, wenn man vom Tempus imperfectum in die Proportio hemiolia (die entweder temporis oder prolatio sein konnte) überging. Die Proportio hemiolia war allerdings ein *dreizeitiger* Takt; sie wurde aber nicht als ein perfectes Maafs anerkannt, weil alle geschwärzten Noten zweizeitig sind und die Dreizeitigkeit nur mit Hülfe des Punctes der Additio hergestellt wird. Hierüber vgl. Mensuralnoten pag. 25 und 28.

In alten Handschriften, Notendrucken u. s. w. findet man gewöhnlich, wenn ein Musikstück mehr als éine Seite einnimmt, den auf einer zweiten Seite stehenden Schluss mit dem Worte *Residuum* überschrieben. Denn *Residuum* heisst bekanntlich nichts anderes, als *das was übrig bleibt*, also der Rest, der noch fehlende Schluss. In derselben Weise finden wir das Wort auch bei Kiesewetter in den Notenbeispielen zu seiner Gesch. d. Musik angewendet. Was sich Herr Reissmann unter dieser Vocabel vorstellt, dürfte schwer zu errathen sein; er sagt nämlich pag. 143: »Das *Kyrie* der Messe Se la face ay pale von Dufay prägt die ionische Tonart im harten und das *Residuum* im weichen Geschlecht ganz bestimmt aus, und zwar in beiden (!!) durch ein energisches Ergreifen der Dominanten«. Auch das energische Ergreifen der Dominanten ist eine ebenso nichtssagende wie in Bezug auf das in Rede stehende Stück unpassende Redensart.

Tinctoris sagt im Diffinitorium: Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens. Dies übersetzt Herr Reissmann pag. 145

also: Canon ist die Regel, die versteckte Absicht des Componisten zu errathen. Vergl. meine Ausgabe des Diffinitoriums in den Jahrbüchern I. pag. 71.

Wir erwähnten oben beiläufig, dass die Künstelei der Niederländer in der Verbindung der verschiedenartigsten Taktverhältnisse bestand. Sie entwarfen Canons, in denen eine jede der drei oder vier Stimmen dieselbe Melodie in einem anderen Tempo, welches eben durch die vorgeschriebenen Mensurzeichen ausgedrückt wurde, zu singen hatten u. dgl. Es ist daher nothwendig, wenn man jene Compositionen studiren und in unsere heutige Schreibweise übertragen will, mit den verschiedenen Mensurzeichen und Proportionen vertraut zu sein. Ich habe diesen sehr complicirten und schwierigen Gegenstand im zweiten Abschnitt meines Buches über die Mensuralnoten zum ersten Mal ausführlich abgehandelt. Der Leser wird dort zu den einzelnen Regeln Beispiele von Ockenheim, Pierre de la Rue, Isaac, Josquin u. a. finden. *Reissmann* bespricht nun diesen Gegenstand pag. 151—154. Er beginnt damit, dass er sagt: »Schon bei Joh. de Muris, in seinem Manuscript: Quaestiones super partes musicale (soll *musicae* heissen) *sollen* (!) die Taktzeichen C Ͼ O ⊙ vorkommen, während die vorhergehenden Theoretiker noch nichts davon erwähnen«. Hiergegen ist einzuwenden: 1) Die genannte Schrift ist bei Gerbert, Scriptores III pag. 301 u. f. abgedruckt, so dass sie also nicht mehr als Manuscript anzuführen ist. 2) In der genannten Schrift ist keine Rede von Taktzeichen, wovon sich Herr Reissmann sehr leicht hätte selbst überzeugen können. Und 3) hätte der Verfasser denjenigen nennen müssen, der diese wichtige Behauptung ausgesprochen; statt dessen geht er mit einem blossen »Sollen« über diesen Punct hinweg. Wahrscheinlich stammt dieser Reissmannsche Irrthum aus Burney's »General history of music« Band II pag. 202, woselbst ein handschriftlicher Tractat »Quilibet in arte« besprochen wird; Burney schreibt denselben dem Jo. de Muris zu und sagt: This is the most ancient manuscript in wich I have found the signs of the modes. (Es folgen die oben angegebenen Zeichen.) Auch A. W. Ambros versichert ganz bestimmt, dass in den authentischen Werken des de Muris auf der Pariser Bibliothek nirgends diese Zeichen vorkommen; er habe selbst darüber speciell die Versicherung aus Paris eingeholt. (Gesch. d. Musik II pag. 380.)

Pag. 152 heisst es weiter: »Um den Werth der Noten fester zu bestimmen, nahm man einen integer valor notarum an, nach welchem jede Semibrevis einen vollen Takt galt, während früher die Brevis als tempus angenommen war«. Dieser Satz enthält wiederum einige Irrthümer: 1) hält der Verfasser *tempus* und *tactus* für gleichbedeutend, worüber ich weiter unten sprechen werde. 2) ist der Name *tempus* auch in der Folgezeit bei der Brevis geblieben, d. h. so lange überhaupt diese Art Notation in Gebrauch war. Dieselbe ging bekanntlich durch Einführung der Taktstriche im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts allmählig in unsere heutige über. Wir müssen hier, weil der Verfasser in dieser Sache vollständig Laie ist, noch einmal auf das zurückkommen, was wir zu Anfang unserer Abhandlung sagten. Die ursprüngliche Taktart, wie sie Franco hat, der Modus, bestand aus drei tempora. Tempus hatte hier ganz dieselbe Bedeutung, die es in der sprachlichen Metrik hat, wo tempus, tempus primum, σημεῖον, elementum die gewöhnliche Dauer einer kurzen Sylbe bezeichnet. Diese Kürze oder das tempus wurde durch die Brevis ■ dargestellt. Als man aber späterhin die Notengattungen vermehrte, also nach untenhin die Semibrevis und die Minima, nach obenhin die duplex longa oder maxima hinzugefügt hatte, konnte man jenes Verhältniss von Länge und Kürze, für welches zuerst die Longa ■

und Brevis ▣ bestimmt war, auch durch andere Notengattungen darstellen: durch die Brevis und Semibrevis, durch die Semibrevis und Minima, und durch die Maxima und Longa. In diesen Fällen bekam also eine andere Note die Bedeutung der ursprünglichen Brevis oder Kürze; ja, wir wissen, dass man mit der Zeit immer mehr und mehr die kleineren Notengattungen gebrauchte, so dass schon seit dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts die zuerst erfundenen Noten, die Longa und Brevis in ihrer ursprünglichen Bedeutung fast gar nicht mehr angewendet wurden. Trotzdem behielten aber die Noten ihre Namen; und ebenso blieb das Wort Tempus ein Beiname der Brevis. Tempus bezeichnete hiernach im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert die Taktart, deren ganze oder taktfüllende Note die Brevis ist. Im tempus perfectum wird dann also die Brevis in drei, im tempus imperfectum in zwei Semibreves getheilt.

Von Tempus ist nun wohl zu unterscheiden *Tactus*. Dies letztere Wort hatte auch nicht die heutzutage gebräuchliche Bedeutung; denn was wir Takt nennen hieſs bei den Alten Mensur. Tactus war dagegen eine gewisse Zeitdauer, die zwar nicht durch ein Instrument, ein Metronom, festgestellt war, sondern die wir uns als ein ruhiges, mäſsiges Niederschlagen und Erheben der Hand oder des Taktstockes zu denken haben. Beim integer valor notarum kam diese so beschriebene Zeitdauer einer jeden Semibrevis zu. Wie nun von diesem integer valor durch die verschiedenen Taktzeichen, die Signa diminuentia und augentia abgewichen werden konnte, ist a. a. O. zu ersehen. Reissmann hat zwar seine Darstellung meiner Schrift entnommen, er macht aber die Sache viel zu kurz ab, um verständlich zu werden; auch sind hier gerade Beispiele von Wichtigkeit, da die bloſse Erklärung musicalischer Dinge nie oder selten eine richtige Vorstellung giebt. Sehr verwirrend ist es aber ausserdem für den Leser, wenn sich in den wenigen gegebenen Zeichen Druckfehler finden, wie pag. 153, wo das Zeichen der Diminutio duplex so ₵ anstatt Ↄ̸ angegeben ist.

Im Verlaufe dieses Capitels folgt nun eine Besprechung der Werke Ockenheim's und Josquin's de Prés. Der Bericht über letzteren ist genau übereinstimmend mit Forkel's allg. Geschichte Th. II pag. 551, indess ohne dass er diese als seine Quelle angiebt. Dagegen citirt er auf eigene Hand die dort angeführten Stellen; es zeigt sich aber auch hier wieder, dass ein solches Abschreiben gar zu leicht Fehler nach sich zieht. Pag. 159 sagt er nämlich: »Spartaro (er meint den Giov. Spataro) nennt den Josquin optimo delicompositori de tempo nostro«. Unten in der Anmerkung steht das Citat »Musica practica, Viregia (soll Vinegia heissen) 1532«. Dieser lateinische Titel lieſs mich wirklich im ersten Augenblicke corrumpirte lateinische Worte vermuthen. Bei Forkel steht so: »Optimo de li compositori del tempo nostro«. Die Stelle ist aus dem Tractato di musica etc. Vinegia 1531. Bei Forkel steht die von Reissmann beibehaltene falsche Angabe des Druckjahres 1532. Die folgende Zeile bei Forkel widerlegt übrigens diesen Fehler ganz von selbst. Nun spricht Reissmann über einige Compositionen des Josquin, namentlich über den Psalm: Coeli enarrant gloriam Dei; bei dieser Gelegenheit lässt er einige kleine abgerissene Stellen aus demselben abdrucken. Wir lieben dergleichen Besprechungen nicht und müssen dem Verfasser hier und später noch häufig seine eigenen trefflichen Worte der Vorrede zurufen: »An groſsen und erhabenen Tonschöpfungen sich ergötzen und ihren gewaltigen Eindruck als »geistigen Inhalt« in einige tönende Phrasen zu fassen, das verstehen unsere ästhetisirenden Dilettanten schon ganz

vortrefflich«. Jener Psalm bedarf aber auch einer solchen Besprechung gar nicht, da wir ihn ja längst bei Forkel a. a. O. pag. 580—592 in seinem ganzen Zusammenhange besitzen.

Reissmann zählt nun pag. 171 die uns erhaltenen Werke Josquins auf; sein Bericht lautet wörtlich also:

»Von seinen gesammten noch vorhandenen Werken geben Forkel (Geschichte der Musik) und Franz Commer (Collectio operum musicorum Batavorum. Saec. XII [soll XVI heissen] Tom. VII [soll VIII heissen]) Nachricht. Es sind:

1) Messen: tre libri. Date alla luce in Fossombrone (1515—1516 von Petrucci gedruckt).

2) Cantilenas varias sacras quas Motettas vocant et profanas. Antw., typis Tylman Susati, anno 1544.*)

3) Ferner enthält die Sammlung: »Psalmorum selectorum a praestantissimus (sic) hujus nostri temporis in arte musica artifice (sic). Norimbergae, ex officina Joan. Montani et Ulr. Neuberi. Anno 1553—1554, neunzehn Motetten von Josquin. (Vergl. den Titel bei Forkel a. a. O.)

4) Seiner Chansons gedachten wir schon, und so bleiben nur noch

5) Glareans Dodecachordon zu erwähnen, in dem wir, wie in den meisten nachfolgenden Lehrbüchern und in den Lautenbüchern eine gröfsere oder geringere Anzahl Arbeiten von Josquin wiederholt abgedruckt finden«.

Diese Aufzählung ist sehr dürftig und auch die Angabe einzelner Titel im höchsten Grade mangelhaft. So tragen die unter 1 angeführten drei Bücher Messen ausführliche lateinische Titel, z. B. das erste Buch: Misse Josquin. Lomme arme. Super voces musicales la sol fa re mi. Gaudeamus. Fortuna desperata. Lomme arme sexti toni. Impressum Venetiis per Octavum Petrutium forosempronensem, die 27 septembris 1502. Eine zweite Auflage dieses Werkes erschien in demselben Jahre vom 27. December. Eine dritte 1514; diese letzte Ausgabe versteht der Verfasser wahrscheinlich unter dem obigen welschen Titel. Ein weiteres Anführen der einzelnen Fehler und Mängel kann ich mir ersparen, da dem Leser gewiss Beckers Buch, »die Tonwerke des XVI und XVII Jahrhunderts« (Leipzig 1855) zur Hand ist. Man wird sich durch einen auch nur flüchtigen Vergleich der dortigen Angaben mit den Reissmannschen sehr bald von der nachlässigen Arbeit unseres Verfassers überzeugen. Bei Becker finden wir z. B. gegen zwanzig Sammelwerke benannt, welche sämmtlich Compositionen (Motetten, Psalmen, Lieder u. s. w.) des Josquin enthalten. Auch Fétis' Bericht in der Biographie universelle ist bedeutend vollständiger und besser als der hier von Reissmann nach *Franz Commer*'s Collectio gegebene.

Ein Schüler des Josquin des Prés ist Adrian Petit Coclicus. Reissmann sagt von diesem pag. 159: »Wenn Coclicus auch durch seine Compositionen den Ruhm seines Meisters nicht vermehren half, so ist doch die *gesammte Thätigkeit* dieses Schülers ein unwiderleglicher (!!) Beweis auch für die Bedeutung des Meisters«. Betrachten wir diese »gesammte Thätigkeit« etwas näher! Von seinen Lebensverhältnissen wissen wir weiter nichts, als dass er zu Nürnberg lebte und daselbst folgendes kleine Büchlein herausgegeben hat: Compendium

---

*) Auch bei Fétis biogr. univ. finden wir dieses Werk im Accusativ aufgeführt; ebenso bei Forkel Gesch. II. pag. 558. Becker hat es gar nicht aufgenommen.

musices descriptum ab Adriano Petit Coclico discipulo Josquini de Pres. Nürnberg 1552, klein quart, a—p. Der erste Theil desselben handelt über die Scala, die Mutation und die Tonarten; der zweite Theil über die Figural- oder Mensuralmusik, woran sich einige Capitel über den Contrapunkt und die Composition anschliefsen, in denen mehrfach der Art und Weise Erwähnung geschieht, wie Josquin seine Schüler unterrichtet hat, und in so fern für den Geschichtsschreiber von Bedeutung sind. Die aber vom Coclicus gegebenen und wohl unzweifelhaft von ihm selbst verfassten Notenbeispiele sind sehr trocken und kaum besser als mittelmäfsig; namentlich sind die mehr als vierstimmigen Sätze voll von harmonischen Härten. Diese Notenbeispiele nehmen übrigens mehr als zwei Drittel des ganzen Büchleins ein, so dass, wie man hieraus sieht, der Text von nur geringem Umfange ist; und ich kann nicht umhin zu bemerken, dass das so häufige Nennen des Namens Josquin (schon auf dem Titel, ab A. P. Coclico *discipulo Josquini*) den Eindruck einer Reclame macht. Weiter ist vom Coclicus Nichts auf uns gekommen und wie man mit Sicherheit behaupten kann, überhaupt nichts weiter gedruckt. Sein Büchlein hat auch, so viel man bis jetzt weiss, nur eine einzige Auflage erlebt, während es doch sonst im XVI Jahrhundert gar nichts seltenes war, dass Musiklehren von kleinerm Umfange, wie die Schriften M. Agricola's, H. Faber's, Seb. Heyden's, Jo. Spangenberg's und vieler anderer, in oft sehr kurzer Zeit zwei, drei, vier und noch mehr Auflagen erlebten. Da aber Reissmann von der »*gesammten Thätigkeit*« dieses Mannes spricht, so sind ihm sicher mehr Facta, als die hier gegebenen bekannt und es ist sehr zu bedauern, dass er nicht mittheilender ist. Ebenso scheint er auch von mehreren Schriften unseres Coclicus zu wissen, deren namentliche Aufzählung ebenfalls von grofser Wichtigkeit gewesen wäre; er sagt nämlich pag. 175: »Adrien Petit, genannt Coclicus, verpflanzte sie (die niederländische Art zu componiren) *durch seine Schriften*, die wir schon oft (?) als für die Reinigung und Läuterung der Theorie von grofser Bedeutung anziehen mussten, nach Deutschland«. — Der Verfasser übertreibt aber hier auch in Bezug auf sein eigenes Buch, wenn er behauptet, er habe *diese Schriften* **oft** anziehen müssen: denn bis jetzt hat er den Coclicus nur zweimal citirt, nämlich pag. 145 und pag. 159, das erste Mal sogar nur ganz beiläufig. Heisst zweimal »oft«? Dann ist aber an beiden Stellen nur von dem oben besprochenen Compendium musices die Rede. Folglich ist es R. selbst mit dem Pluralis »*Schriften*« nicht recht Ernst gewesen; sondern es ist seine Art, den Mund stets recht voll zu nehmen und mit allen Dingen recht wichtig zu thun, denn »Klappern gehört zum Handwerk«. Ebenso würde er auch bei ruhiger Betrachtung der Notenbeispiele des Compendiums — falls er sich überhaupt die Mühe genommen hat, dieselben zu spartiren — nicht von ihnen sagen: »Sie sind *vollgültige Beweise* dafür, wie tief seine Praxis und seine Theorie in jenem alten Discantus wurzelten, wie Josquin mit *vollem Bewusstsein* lehrt und ausübt, was früher vom Instinkt versucht wurde«. — Sondern er würde sich leicht haben überzeugen können, dass schon vor des Coclicus Zeiten bedeutend besseres in *rein technischer* Beziehung geleistet ist, ganz abgesehen von dem Inhalte. Wenn man freilich auf diese Weise Geschichte schreibt und anstatt ganz objectiv Facta zu berichten, einige schlechte Redensarten vom »vollen Bewusstsein« und »Instinct« macht, dann hat gewiss der Dichter Recht:

Was ihr den Geist der Zeiten heisst,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.

Den Schluss dieses vierten Capitels macht eine kurze Abhandlung über die Tabulaturen (Orgel- und Lautentabulatur). Dieser Gegenstand gehört eigentlich nicht hierher, weil die Tabulaturen eine ächt deutsche Erfindung sind und die deutsche Musik bisher absichtlich vom Verfasser umgangen ist. Den Abdruck des Satzes Ohimè crudele amore von Gio. Bat. Zucchelli für drei Vocalstimmen und danebenstehend im Arrangement für Cimbalo und Laute hätte sich der Verfasser recht gut ersparen können, wenn er in einer Note auf S. W. Dehns Caecilia, Band 25 verwiesen hätte, woselbst (pag. 29 u. f.) in einem kurzen Aufsatze nicht allein eine genaue Beschreibung des vom Verf. citirten Werkes Ghirlanda di fioretti musicali etc. Roma 1589, sondern auch jenes obengenannte Stück von Zucchelli, nebst zwei andern von Palestrina und Jacomo Petrino zu finden ist. Sehr dankbar würden wir dem Verfasser sein, wenn er uns mit einem vierten Stücke der interessanten Sammlung bekannt gemacht hätte; jetzt kommt er (vielleicht wider seine Schuld) in den Verdacht, dass nicht die Ghirlanda di fioretti selbst, sondern Dehns Caecilia seine Quelle gewesen ist.

Das folgende fünfte Capitel »*die Schule der Venezianer*« bringt uns zunächst wieder mit namhaften Niederländern zusammen: Adrian Willaert (geb. gegen 1490 zu Brügge), Cyprian de Rore (geb. 1516 zu Mecheln), Orlandus de Lassus (geb. 1520 zu Mons im Hennegau). Diese Meister sind bedeutend jünger als die im vorigen Capitel besprochenen. Da die contrapunktische Musik immer noch in ihrer Entwicklung begriffen war, so ist es auch sehr natürlich, dass diese Männer ihre Vorfahren in der Kunst in vielen Punkten weit übertrafen. Sie wussten die Stimmen wirkungsvoller zu einander zu legen; hierdurch und durch Vermeidung harmonischer Härten gaben sie ihren Gesängen einen weichern und volleren Ton, wie ihn die Componisten des funfzehnten Jahrhunderts noch nicht kannten; ferner verstanden sie es ihre Cadenzen mannigfaltiger und überraschender einzuleiten, auch überschritten sie in Bezug auf die Anzahl der Stimmen die alten Gränzen u. s. w. Es liegt dies in der Zeit und es ist durchaus nicht das Verdienst einer besonderen Schule. Denn die contrapunktische Musik, deren geringe Anfänge wir im XII Jahrhundert erkennen, bildete von vorn herein eine einzige grofse Schule, die sich stufenweise mit der Zeit entwickelte und fortschritt und endlich in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in *Orlandus,* einem in Deutschland lebenden Niederländer, und in *Palestrina,* einem Italiener, ihre höchste Blüthe erreichte. Fragen wir nun, wodurch unterscheiden sich diese beiden genialen grofsen Meister, die nach Reissmanns Eintheilung verschiedenen Schulen angehören sollen? Sie unterscheiden sich nur, weil überhaupt kein Individuum einem andern vollkommen gleich ist. Die in ihren Werken aber zur Geltung gebrachten Grundsätze und Regeln des Satzes sind, wie wir schon oben andeuteten, vollkommen dieselben; und dies ist gewiss der beste Beweis, dass hier nur von *einer* Schule die Rede sein kann. Verschiedene Schulen müssen wenigstens in einigen Grundsätzen auseinander gehen. Dies ist aber hier nicht der Fall: in der ganzen musicalischen Welt wurde auf gleiche Weise nach strengen Regeln Contrapunkt gelehrt; überall war die Behandlung der dissonirenden und consonirenden Intervalle dieselbe; ja selbst die in der Melodie gestatteten Intervallenschritte wurden nicht in Italien *so* und in den Niederlanden etwa *anders* gebraucht; sondern auch hierin erblicken wir die vollständigste Uebereinstimmung. Diese Uebereinstimmung wurde aber noch gröfser dadurch, dass man als Grundlage aller Musik

die diatonische Tonreihe ansah, über deren scheinbar enge Gränzen hinaus niemals modulirt werden durfte.

Wenn daher sich jemand ernstlich mit Musik und namentlich mit der *Geschichte* der Musik beschäftigen will, so kann er dies nur, wenn er damit beginnt, den Contrapunkt nach jenen alten strengen Regeln der rein diatonischen Schreibweise gründlich und (ich sage nicht zuviel) jahrelang zu studiren. Ohne dieses Studium mag er wohl bei sehr guten Anlagen einiges in der modernen Musik zu leisten im Stande sein — die Geschichte der Musik wird ihm aber ewig ein Räthsel bleiben.

Die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts ist also die erste Blüthezeit unserer mehrstimmigen Musik, d. h. einer Musik, die sich noch rein in den diatonischen Verhältnissen bewegte. Ich brauche wohl kaum zu erwähnen, dass dieses rein Diatonische keineswegs den Gebrauch des ♯ und ♭ bei den Cadenzen ausschloss. In jener Zeit fingen nun aber schon einige Componisten an, über das Diatonische hinauszugehen und zu versuchen, mit den chromatischen Tönen eine Musik zu erfinden. Dies geschah in der Weise, dass sie an Stelle der diatonischen Tonleiter die aus zwölf halben Tönen bestehende chromatische setzten, im Uebrigen aber die für die diatonische Musik bestimmten Regeln des Contrapunktes beibehielten. Ein Beispiel wird zeigen, dass hierdurch eine höchst widerliche Musik entstand:

etc.

Cyprian de Rore, von dem das vorstehende Sätzchen ist, Luca Marenzio u. a. experimentirten in dieser Weise; es war aber ein vergebliches und verlorenes Bemühen. Die mit + bezeichneten Harmonieschritte lassen zwar in den einzelnen Stimmen keinen unsangbaren Fortschritt erkennen, die aber dadurch entstehenden Zusammenklänge gehören so entfernt liegenden Tonreihen an, dass sich das Ohr durchaus nicht zurecht finden kann. Erst einer späteren Zeit war es vorbehalten eine freiere Modulation zu erfinden, die durch die Verwandtschaft der Tonarten geregelt wurde. Denn eine jede Chromatik muss auf einer diatonischen Grundlage beruhen, die jenen ersten Versuchen gänzlich fehlte. Deshalb sind sie auch als *Versuche* untergegangen und haben kaum einen geschichtlichen Werth, wenn es auch die Pflicht des Geschichtsschreibers ist, ihrer als eines Factums zu erwähnen; denn nicht aus ihnen ging die spätere freiere Schreibweise (also Händel und Bach) hervor, sondern letztere ist gerade die Weiterentwicklung der Diatonik.

Reissmann scheint das Widerliche dieser chromatischen Musik nicht im Geringsten zu empfinden; er urtheilt über die vorstehende Stelle also: »Die Kirchentonart wird durch diese chromatischen Töne nicht in Frage gestellt. Das chromatisch erfundene erste Thema bewegt sich durchaus phrygisch (!) in plagalischer Wendung (?!) und weder durch cis noch durch dis, erst durch Einführung des fis in die authentische Führung des Themas im vierten Bass wird eine wirkliche Modulation herbeigeführt, während bisher die chromatischen Töne nur als Durchgänge (!!) zu betrachten sind. Im weiteren Verlauf wendet sich der ganze Satz wiederum zurück, so dass diese ganze Modulation nur als eine *Vertiefung* (sic) der ursprünglichen Tonart zu fassen ist. Weiterhin erwachsen unsrem Meister gerade hieraus die wunderbarsten (?) Mittel, die Tonart grofsartig auszuprägen, wie in dem durch die Drei geregelten Mittelsatz und zum Theil in dem grofsartigen Schluss«. — Eine feine Logik! Die Kirchentonarten sind eben rein diatonische Tonreihen, welche sich in der neueren Musik, weil diese nicht in den Gränzen der Diatonik blieb, auf dur und moll reduciren mussten. Nun soll ein *planloses Herumschwärmen* durch alle zwölf chromatischen Tonstufen, wie wir es bei Cyprian de Rore sehen, zum »*wunderbarsten Mittel*« werden können, eine diatonische Octavengattung »*grofsartig*« auszuprägen! Ob wohl R. im Ernst daran dachte, als er dies schrieb, dass es Menschen geben würde, die einen solchen Unsinn glauben werden? Was der Verfasser unter »Vertiefung einer Tonart« versteht, dürfte ebenfalls schwer zu

errathen sein; die vielen in jenem Satze vorkommenden Kreuze liefsen eher den Ausdruck »Erhöhung« gerechtfertigt erscheinen. Ebenso sinnlos ist der Ausdruck »ein durch die Drei geregelter Satz«; er meint nämlich einen Satz im ungeraden Takt.

Einige Seiten vor dieser Besprechung der Chromatiker giebt uns *Reissmann* in wenigen Zeilen eine kurze Geschichte der künstlichen Sopransänger oder *Castraten*, welche wohl verdient hier ganz hergesetzt und näher beleuchtet zu werden. Pag. 192 heisst es: »Jene ersten Chöre an Klöstern und Kirchen waren wie der zu St. Marcus in Venedig aus Knaben- und Männerstimmen zusammengesetzt. Wann die sogenannten *Kastraten* aufkamen, ist ausserordentlich schwer zu bestimmen. Nach einer oft citirten Stelle des Ammianus Marcellinus: Semiramis teneres (sic) mares castravit prima omnium, glaubt man annehmen zu können, dass schon Semiramis eine so naturwidrige Einführung von Sopranstimmen erzielt habe. Ebenso berichtet Socrates (Lib. VI, cap. VII) und (?!) dass ein gewisser Briso, Eunuch der Augusta, Vorsteher und Lehrer der Sänger war. Die Verschnittenen des Orients haben hierauf keinen Bezug. Dass diese Unsitte im kirchlichen Gesange zuerst in Italien vorkommt ist ausser Zweifel. Schon um 1520 wird jener bereits genannte *Costanza* (sic) *Festa* als Kastrat der päpstlichen Kapelle erwähnt; doch erst mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts wurde durch eine päpstliche Bulle (ad honorem Dei) die Kastration autorisirt. Bisher war die Ausführung des Soprans in der päpstlichen Kapelle meist den Falsettisten, die namentlich aus Spanien kamen, übertragen gewesen«. So weit Reissmann. Was nun zunächst die »*oft citirte*« Stelle des Ammian betrifft, so hat der Verfasser den ganzen Passus aus Schillings Universallexicon Band II pag. 151 abgeschrieben, wobei er sich nicht einmal die Mühe gegeben hat, den dortigen Druckfehler *teneres* für teneros zu corrigiren. In keinem Falle ist aber aus den Worten des Ammian zu schliessen, dass Semiramis der Stimme wegen castrirt habe; sondern die Castration wurde, wie dies heutzutage beim Vieh geschieht, an jungen Individuen vorgenommen, weil an diesen die Operation leicht vollzogen wird; denn bereits mannbaren Männern kann sie sogar häufig für das Leben gefährlich werden. Ammian, der im vierten Jahrhundert nach Chr. lebte, denkt aber nicht im entferntesten daran, die Semiramis, die 2000 vor Chr. gesetzt wird, in Bezug auf den Gesang anzuführen; sondern ganz im Gegentheil. Ammian klagt über den gänzlichen Verfall der römischen Sitten zu seiner Zeit und erzählt Buch 14, cap. 6 mit welch unerhört pomphaftem Aufwande die Frauen durch die Stadt führen. Ich setze die betreffende Stelle in deutscher Uebersetzung hierher und überlasse dem Leser selbst zu urtheilen: »Voran geht das ganze Gesinde, sorgfältig eingetheilt; zuerst das aus der Spinnstube, dann das aus der Küche, endlich das übrige; dann eine Menge Müssiggänger aus dem Pöbel der Nachbarschaft zusammengesucht. Zuletzt die Schaar der *Verschnittenen*, von den Greisen an bis zu den Knaben, bleich und durch verzerrte Gesichtszüge entstellt, so dass, wohin man geht, man diese Schaaren verstümmelter Menschen erblickend das Andenken jener alten Königin *Semiramis* verwünscht, *welche zuerst zarte Knaben castrirt* und so gleichsam der Natur Gewalt angethan und gezwungen hat, auf dem begonnenen Wege umzukehren, da diese doch schon bei dem ersten Entstehen des Menschen durch die ursprünglichen Quellen des Saamens gleichsam durch ein schweigendes Gesetz gezeigt hat, auf welche Weise die Menschheit

fortgepflanzt werden soll«. — Ganz ebenso unpassend und unglücklich ist das folgende Citat Socrates lib. VI cap. 7 und (?) — Diese mit unglaublicher Flüchtigkeit niedergeschriebene Angabe stammt aus *Forkel's* allg. Gesch. II pag 143, wo es also heisst: »Aber dass schon sehr frühe die Kirchensänger ihre ordentlichen Lehrer und Vorsteher gehabt haben, berichten Socrates (Lib. VI cap. 7) und Sozomenus (Lib. VIII cap. 8): Ein gewisser Briso, Eunuch der Augusta, war nämlich Lehrer und Vorsteher der Sänger, qui tum hymnorum cantoribus erudiendis erat praepositus«. Hier ist aber auch Forkel im Irrthum, wie aus Folgendem hervorgehen wird: Sozomenus erzählt nämlich im 8. Capitel des VIII. Buches: die Arianer hatten in ihren Gesängen polemische Stellen gegen die Orthodoxen eingemischt. Daher polemisirten auch die Orthodoxen in ihren Gesängen gegen die Arianer. Diese Gesänge und die damit verbundenen Aufzüge hatte Briso unter sich: Eunuchus Imperatricis huic rei praepositus erat, qui idoneum ad haec sumptum et hymnos ad canendum praepararet. (Im griechischen Texte lautet die Stelle so: *καὶ εὐνοῦχος τῆς βασιλέως γαμετῆς ἐπὶ τοῦτο τέτακτο, τὴν ἐπὶ ταῦτα δαπάνην καὶ τοὺς ὕμνους παρασκευάζων.*) Dass er deswegen *Lehrer* und *Vorsteher* der Sänger gewesen, geht hieraus nicht hervor. An zwei anderen Stellen, nämlich Sozom. VIII. 18. wird Briso ein treuer Eunuch der Augusta genannt; ebenso Socrates VI. 16. Es wird an beiden Stellen nur berichtet, dass er in einem Geschäft, nämlich den Johannes zu holen, abgesandt worden ist. An der von Forkel citirten Stelle, Socrates VI, 7, die Reissmann ohne Prüfung abgeschrieben hat, ist vom Briso *gar nicht* die Rede. In dem Folgenden geschieht nun dem guten Costanzo Festa schweres Unrecht. *Reissmann* hat gewisse Fehler, die er mit der gröfsten Beharrlichkeit durch sein ganzes Buch hindurch beibehält, dahin gehört z. B. dass er den Vornamen Costanzo stets in Costanza verwandelt. (Vergl. pag. 186, 192, 227, 283, 288.) Hierdurch macht er den berühmten Vorgänger Palestrina's zum Weibe; und hiermit noch nicht zufrieden, behauptet er sogar, er wäre ein *Verschnittener* gewesen!! Es ist mir nicht geglückt, die Quelle dieser falschen Nachricht zu ermitteln. Dagegen erzählt Forkel, allg. Gesch. II pag. 711 nach *Adami*, Catalogo de' nomi, cognomi e Patria dei cantori Pontificii (über dies Buch vergl. Forkel, allg. Lit. pag. 184), dass im Jahre 1602 der erste Castrat in der päpstlichen Kapelle angestellt worden sei. Diesen, Namens Girolamo Rosini, ausgezeichnet durch Stimme und musicalisches Talent, hätten aber die Sänger bei der Probe verworfen, weil sie es für despectirlich gehalten hätten mit einem Castraten zusammen zu singen*). Clemens VIII. habe ihn aber darauf mit Gewalt eingeführt. Wenn nun auch Adami nicht immer ganz zuverlässig in seinen Berichten ist, so giebt uns seine Erzählung doch ungefähr die Zeit an, in welcher man zuerst Castraten zur päpstlichen Capelle zuliess, und wir können mit Sicherheit annehmen, dass Costanzo Festa kein Castrat gewesen ist. Nun kommt aber noch hinzu, dass auch Baini hiervon nichts weiss, der doch gewiss bei einem so berühmten Componisten, wie Festa es war, es

*) Fétis' Angaben (biogr. univ. Artikel Rosini, Jérome) beruhen jedenfalls auf einem Irrthum, wenn er sagt: Rosini fut le premier sopraniste italien; tous les *castrats* précédemment attachés à la chapelle pontificale, ainsi qu'aux autres grandes chapelles de l'Italie, étaient Espagnols de naissance . . . . . Néanmoins les chanteurs espagnols parvinrent à le faire exclure, *parce qu'il n'était pas de leur nation.*

nicht unterlassen hätte anzuzeigen, wenn derselbe verschnitten gewesen wäre. Doch liegt die ganze Sache noch sehr im Dunkeln und wir können nicht umhin, hier zu bemerken, dass wir an deutschen Höfen schon seit der Mitte des XVI Jahrhunderts Castraten angestellt finden*). Als Herzog Albert von Bayern im Jahre 1562 den Orlandus Lassus zu seinem ersten Capellmeister machte bestand (nach der biograph. Notiz über Roland de Lattre, übers. von Dehn, Berlin 1837 pag. 21) die herzogliche Capelle aus 92 Mitgliedern, unter denen sich 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Knaben oder Capellzöglinge, 6 Castraten und 13 Instrumentenspieler befanden. — Die Behauptung, dass die Castration im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts durch eine päpstliche Bulle *ad honorem Dei* autorisirt worden sei, ist ebenfalls nicht erwiesen. Ich habe zu diesem Zwecke die Bullen Clemens VIII durchsucht, habe aber nichts hierauf bezügliches finden können. (Bullarum privilegiorum ac diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio. Tom. V. pars I & II, Romae 1751—53.) Möglich wäre es indess, dass ein kleineres Breve hierüber existirt, doch ist dies nirgends gedruckt und schwerlich aufzutreiben. Diese ganze Sage von der Bulle fällt aber in Nichts zusammen, wenn wir die Quelle, aus der sie geflossen, etwas näher betrachten. Diese ist ein sehr confuses und eigenthümliches Büchlein, nämlich *Chr. Fr. D. Schubart's* Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806. Pag. 43 heisst es daselbst: »Nur schade, dass um diese Zeit (XVIII Jahrh.) die Anzahl der Castraten so merklich zunahm. Die Welschen kamen zuerst auf den schändlichen Gedanken, die Menschenstimme durch Entmannung fortzupflanzen. (?!) Selbst durch ein päpstliches Breve wurden die Castrationen autorisirt und dieses Breve hat noch dazu die abscheuliche Clausel Ad honorem Dei«. Der Verfasser des Artikels »*Castrat*« im Schillingschen Universallexicon (D, wahrscheinlich S. W. Dehn) hat diese Nachricht auf Treu und Glauben abgeschrieben. Was man aber von den geschichtlichen Daten bei Schubart zu halten hat, darüber urtheilt der Herausgeber Ludwig Schubart, der Sohn des Verfassers in der Vorrede folgendermafsen: »Mein seliger Vater dictirte die nachstehenden Blätter auf der Festung *Hohenasperg* einem Ungeübten in die Feder, ohne das Manuscript in der Folge durchzusehen. Er hatte wenig Bücher um sich, da er das Werk unternahm und dictirte sehr Vieles aus dem Kopfe«. Aus dem Gesagten geht hervor, dass die Reissmannschen Angaben über die Castraten zum Theil falsch, zum Theil unerwiesen, also sehr anzuzweifeln sind. Ich habe hier diesen Gegenstand etwas weitläuftiger und genauer behandelt, als es eigentlich der Raum einer Recension gestattet, weil er mir nicht allein in musicalischer, sondern auch in culturhistorischer Hinsicht von besonderm Interesse scheint, wenn man bedenkt, dass Jahrhunderte hindurch Menschen des blossen Ohrenkitzels wegen auf so unnatürliche und grausame Weise verstümmelt wurden. Es wäre daher sehr zu wünschen, wenn einmal

*) Leider wissen wir nicht, wo diese Castraten herstammen, ob sie Landeskinder oder vielleicht Italiener gewesen sind. Denn über hundert Jahre später schreibt *Printz*, Musica modulatoria vocalis, Schweidnitz 1678 pag. 17: »Schliesslich fügen wir hinzu, dass eine reine und liebliche Discantstimme nicht besser erhalten werden möge als durch die *Castration*; ist aber bei uns Teutschen so wenig gebräuchlich als verantwortlich«. Die beiden 1735 in der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle angestellten Castraten Warneke (Sopranist) und Welhausen (Altist, so auch den Violoncello spielt) sind wohl unzweifelhaft Deutsche gewesen. (Jahrb. I. pag. 285.)

im Laufe der Zeit durch eine gründliche Untersuchung die noch vorhandenen vielen Zweifel zerstreut würden. Gerade die ersten Anfänge der Castration (des Gesanges wegen) liegen noch in tiefem Dunkel. Ueber die späteren Castraten des XVII und XVIII Jahrhunderts bringt uns die Operngeschichte genügende Auskunft.

Der *Reissmann*'sche Bericht über Orlandus Lassus beginnt pag. 201 also: »Orlandus *di* (sic) Lassus, eigentlich Roland de Lattre, lateinisch Orlandus Lassus«. Lateinisch heisst er entweder wie Reissmann sagt Orlandus Lassus oder Orlandus de Lassus. Im ersten Falle wird Lassus deklinirt, also Gen. Orlandi Lassi u. s. w., im andern Falle bleibt Lassus undeklinirt. Beide Namen wenden wir auch im Deutschen an. Auf einzelnen seiner Werke mit lateinischem Titel wird er auch Orlandus de Lasso (auctore Orlando de Lasso) seltener Orlandus Lassusius (auctore Orlando Lassusio) genannt. Italienisch heisst er Orlando di Lasso und französisch Orland oder Orlande de Lassus. Hiermit vergl. Dehn, biographische Notiz über Roland de Lattre, Berlin 1837 pag. 63 u. ff. chronologisches Verzeichniss der Werke des Orlandus. Die Form Orlandus di Lassus ist also Unsinn!

Eins der berühmtesten Werke des Lassus sind bekanntlich seine Bufspsalmen. Dieselben werden in einem kostbaren mit vielen Bildnissen geschmückten Manuscript auf der Münchener Bibliothek aufbewahrt; sie sind aber auch wiederholt im sechzehnten Jahrhundert im Druck erschienen, zuerst München 1583; 2te Ausgabe ebend. 1584 u. s. w. Dehn hat diese Psalmen in moderne Partitur übertragen; hierbei hat er einige derselben, nämlich den IV, V, VI und VII theils unserer heutigen Stimmung wegen, theils weil sie im Original in der Chiavette stehen, transponirt und in dieser Gestalt Berlin bei Gustav Crantz (ohne Jahr) herausgegeben. Nicht allein in den genannten alten Drucken, sondern auch in jener berühmten Münchener Handschrift haben sie im Cantus folgende Schlüssel und Vorzeichnungen:

Psalm I. Do - mi - ne. II. Be - a - ti. III. Do - mi - ne.

IV. Mi - se - re - re. V. Do - mi - ne.

VI. De pro - fun - dis. VII. Do - mi - ne.

Bei Dehn sind die drei ersten unverändert geblieben; die vier letzten stehen dagegen in folgender Tonhöhe:

Ps. IV. Ps. V.

Mi- se - re - re. Do - mi - ne ex-

Ps. VI. Ps. VII.

De pro-fun - dis cla- Do-mi - ne ex - au-di.

Im vierten und fünften Psalm sind, wie wir sehen, nur die Schlüssel geändert; die Noten sind genau wie im Original geblieben. Es ist dies die Art zu transponiren, wie ich sie in meinem Buche über den Contrapunkt pag. 34 (Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen) angegeben habe, und an der man stets bei der Herausgabe älterer Werke mit Strenge festhalten sollte; denn sollten sie auch so noch nicht ganz unsrer heutigen Stimmung angemessen sein, so muss sie der Dirigent selbst transponiren, was bei diesen reindiatonischen Gesängen für einen einigermafsen geübten Musiker keine zu grofse Schwierigkeit ist. In den beiden letzten Psalmen ist *Dehn* willkührlich verfahren, nach der Regel hätte er so schreiben müssen:

Ps. VI. Ps. VII.

De profundis Domine

Reissmann bespricht diese Bufspsalme besonders weitläuftig. Ueber den vierten derselben, Miserere mei, sagt er Folgendes: »der nächste Psalm, IV der Sammlung und L der Vulgata, hat zwar gleichfalls die phrygische Tonart zu Grunde, allein schon in der besonderen Darstellung in der, jener modernen Weise unseres C-moll, legte der Meister die Absicht dar, von allen für jene Zeit erlaubten Licenzen Gebrauch zu machen«. Durch diese wenigen Worte bekundet Reissmann eine vollständige und tiefe Unwissenheit auf dem Gebiete der Mensuralmusik des sechzehnten Jahrhunderts. Wie ist es möglich, dass Jemand, der vorgiebt mit den theoretischen Schriften jener Zeit bekannt zu sein, nicht weiss, dass die Componisten des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ihre Compositionen mit wenigen Ausnahmen ohne Vorzeichnung oder mit der nur eines b geschrieben haben. Nur ein schwacher Schimmer von dieser Kenntniss hätte ihn bei dem Anblick der dort stehenden zwei und drei Kreuze und eben so vieler Been stutzig machen und auf den Gedanken bringen müssen, dass wohl ein Theil der Psalmen in der von ihm benutzten Ausgabe möglicherweise vom Herausgeber transponirt sei! Aber nein; er nimmt ohne Bedenken jene Vorzeichnungen als von *Orlandus* selbst herrührend an und behauptet sogar, durch dieselben die Absicht des Componisten errathen zu haben (!!): »Der Meister legte durch diese transponirte Tonart d. h. durch die Vorzeichnung von 3 Been die *Absicht* dar, von allen für jene Zeit erlaubten Licenzen Gebrauch zu machen«. Dergleichen Behauptungen sind immer misslich und selbst bei richtigen Voraussetzungen gewöhnlich falsch. Nun macht es sich aber doppelt komisch, wie Reissmann dem Orlandus noch einen Vorwurf daraus macht, durch ein so äusserliches Mittel wie die Vorzeichnung von 3 Been wir-

ken zu wollen; denn er fährt unmittelbar so fort: »und wie wundervoll wirkungsreich er wiederum die Accorde durch Syncopen in einander webt, er gelangt nimmer zu dem erhebenden Eindruck, welchen der vorhergehende Psalm erreicht«. Dann begegnet Reissmann Fortschreitungen, nach denen die Zukunftsmusiker unsrer Tage vergeblich suchen, z. B. in den Worten Redde mihi laetitiam. Auch ganz moderne Wendungen entdeckt der Scharfblick und das feine Gefühl unsers Verfassers, z. B. am Schluss des Gloria. — Die Besprechung des fünften Psalmes ist sehr kurz; derselbe bietet Herrn Reissmann »nichts Bemerkenswerthes, was sich nicht auf eine bereits charakterisirte Eigenthümlichkeit zurückführen liefse«. — Den sechsten Psalm nennt er »hypoionisch«; warum wird nicht angegeben; vielleicht, weil er in der Dehnschen Ausgabe nach G mit einem ♯ transponirt ist? Dies schliefse ich nur daraus, weil der »geniale« Marx (Compositionslehre I pag. 381) und nach ihm Flodoard Geyer (Compositionslehre I pag. 268) die mit Hülfe des *fis* um eine Quinte aufwärts (oder eine Quarte abwärts) transponirten Kirchentöne *hypo*ionisch, *hypo*dorisch, *hypo*mixolydisch u. s. w. nennen. Die genannten Herren kennen also nicht einmal das Titelblatt des *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ* des Glarean, schreiben aber über Kirchentöne! Reissmann lobt diesen Psalm übrigens (wodurch sich der alte Meister unzweifelhaft noch im Grabe geehrt fühlen wird), und findet ihn »wiederum mit grofser Sorgfalt ausgeführt«. Der vorhergehende Psalm schien ihm dieser Sorgfalt zu entbehren und eines solchen Lobes weniger werth zu sein. — Mit dem letzten, dem siebenten Psalm ist dagegen Reissmann ganz besonders zufrieden. Denn dieser, sagt er, »prägt wieder in *ganz wunderbarer* Weise die *myxolydische* Weise nach F versetzt aus«. Vielleicht hat diese ganz wunderbare Weise den ganz wunderbaren Einfluss auf Herrn Reissmann ausgeübt, dass er durch sein ganzes Buch hindurch die ganz wunderbare Orthographie **My**xolydisch mit zwei y gebraucht. Wir sind leider nicht im Stande diese Seltsamkeit mit dem Namen »Druckfehler« zu beschönigen, denn der Verfasser ordnet selbst im alphabetischen Namen- und Sachregister so:

Musaeus.
Musen.
Musica.
Myxolydisch.

»Diese **my**xolydische Tonart ist nun«, so fährt Reissmann fort, »wie die dorische und phrygische ganz *entschieden* geeignet, die Stimmung eines Bufspsalmes darzustellen. Sie entbehrt ja des befriedigenden Schlusses durch den Dominantaccord, denn f (er müsste hier *es* sagen) darf als charakteristischer Ton nicht erhöht werden und formulirt den Schluss daher von der Unterdominante aus«.

Die Lehre von den wesentlichen oder charakteristischen Tönen einer Tonart ist *ganz unsinnig* und geschichtlich ganz und gar unbegründet, weder durch die Componisten des XVI Jahrhunderts, noch durch Bach, Händel und ihre Zeitgenossen. Sie hat einen durchaus modernen Ursprung; sie stammt aus der dickleibigen Compositionslehre des »genialen« Marx, eines Autodidakten, der es wohl versteht sich und andern Unwissenden mit dergleichen anscheinend geistreichen Redensarten Sand in die Augen zu streuen. Wir wollen hier in nuce diese Marx'sche Theorie hersetzen:

Es giebt drei Octavengattungen mit der grossen Terz, nämlich Dur (oder ionisch) lydisch und mixolydisch.

Dur.	c — d — ef — g — a — hc.
lydisch.	f — g — a — hc — d — ef.
mixolydisch.	g — a — hc — d — ef — g.

Dur ist das normale oder ursprüngliche, mit welchem die beiden andern Tonreihen verglichen werden; warum, wird nicht gesagt. Die Tonstufen nun, durch welche sich jene beiden andern Tonreihen (also lydisch und mixolydisch) von Dur unterscheiden, bilden den wesentlichen Ton. Das ist in lydisch die Quarte (h), die hier übermäfsig ist, während sie in Dur (f) rein ist. In mixolydisch ist es die Septime (f), die hier klein ist, während sie in Dur (h) grofs ist.

Ebenso ist es in den Octavengattungen mit der kleinen Terz; hier ist Moll das normale. Ein Grund dafür wird nicht angegeben.

Moll.	a — hc — d — ef — g — a.
dorisch.	d — ef — g — a — hc — d.
phrygisch.	ef — g — a — hc — d — e.

Hier ist also in dorisch h und in phrygisch f der wesentliche Ton. Die »geniale« Marx'sche Regel sagt nun, dass man diese wesentlichen Töne soviel als möglich vermeiden müsse zu erhöhen, resp. zu erniedrigen.

Wie die Schlüsse in den verschiedenen Octavengattungen zu machen sind, ist in Fux »Gradus ad parnassum« und in meinem Contrapunkt hinlänglich angegeben. In den Tonarten nämlich, in denen die siebente Stufe eine kleine Septime ist, wird dieselbe als Leiteton bei der Cadenz erhöht. Die einzige Ausnahme hiervon macht die phrygische Tonart. Jedes der beiden folgenden Sätzchen giebt also einen regelrechten vierstimmigen mixolydischen Schluss.

Bei dem Abschluss eines gröfseren Stückes pflegt man aber häufig nach der Cadenz den Grundton in einer Mittel- oder Oberstimme liegen zu lassen, während sich die andern Stimmen weiter bewegen und dann mit der Unterdominante einen Halbschluss (oder, wie ihn heutzutage einige ganz ohne Grund zu nennen pflegen, einen Plagial- oder Kirchenschluss) anzuhängen. Bisweilen kann man hierbei auch die wirkliche Cadenz und die Erhöhung des Leitetons durch eine Trugfortschreitung umgehen. Dies geschieht aber durchaus nicht allein in der mixolydischen Tonart, etwa um den sogenannten *wesentlichen* Ton zu retten und unverändert zu lassen, sondern in allen sechs Tonarten, wozu sich Tausende von Beispielen anführen liessen. Zum Ueberfluss setze ich, damit sich ein jeder von der Richtigkeit des von mir Gesagten überzeugen kann, den Schluss jenes letzten siebenten Bufspsalms her. Wir haben hier einen ganz regulären, dem kleinen obigen Beispiel analogen Schluss mit *erhöhtem* Leiteton, dem dann noch ein Halbschluss folgt, während der Alt den Grundton f aushält. Ich gebe die Stelle in der Dehnschen Transposition:

Sae - cu - lo - - rum A - - - men

Sae - cu - lo - rum A - - men

cu - lorum A - - - - men

lo - - rum A - men, Sae - cu - lo - rum A - men

cu - lo - rum A - - - men

rum A - men, Sae - cu - lo-rum A - men.

Schliefslich gedenkt Reissmann noch der grofsen Fülle der Compositionen des Orlandus Lassus und sagt: »Franz Commer zählt 188 Sammlungen im VIII. Theile seiner Collectio operum musicorum Batavorum. Vieles findet sich zerstreut in Lehrbüchern und Geschichtswerken und andern Sammlungen, und 190 einzelne Werke besitzt die Münchener Bibliothek im Manuscript. Die gröfste Anzahl seiner Motetten enthält die Sammlung: Magnum opus musicum Orlandi di (sic) Lasso, — complectens, omnes cantiones, quas vulgo Motettas vocant — 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 vocum — Vol. I—VII in Fol. Monachii 1604«.

Hierüber sei bemerkt, dass die bis jetzt vollständigste Angabe seiner Werke in der oben angeführten kleinen Schrift von H. Delmotte übersetzt von Dehn (Biographische Notiz u. s. w. Berlin 1837) zu finden ist. Da wir bis jetzt noch keine vollständige und ausführliche Biographie des Lassus besitzen, so hätte der Verfasser sich vielmehr auf dieses Büchlein beziehen müssen. Dasselbe bringt uns pag. 63—102 ein chronologisches Verzeichniss der gedruckten Werke des Lassus und pag. 105—124 ein solches der handschriftlichen. Namentlich sind dort dem Verzeichniss der gedruckten Werke viele interessante und nützliche Bemerkungen hinzugefügt. Bei mehreren einzelnen Werken ist gesagt, auf welcher Bibliothek ein Exemplar zu finden ist; ferner nennt Delmotte stets die Quelle, wo er seine Titelangabe her hat (und dies ist sehr wichtig), auch der Uebersetzer Dehn hat manchen guten Zusatz gemacht. *Fr. Commer*, der ursprünglich den glücklichen Vorsatz hatte, seine Collectio operum musicorum Batavorum mit dem achten Bande abzuschliessen, bringt hier zum Schlusse einige biographische und literarische Notizen über die von ihm herausgegebenen Werke, und so schreibt er auch in Bezug auf Lassus das Delmottesche Verzeichniss der gedruckten Werke stricte ab, natürlich mit Weglassung aller jener

interessanten Notizen (nur die beiden letzten Werke bei Commer finden sich noch nicht in dem Delmotteschen Verzeichniss). *Reissmann* giebt natürlich hier als Quelle die Commersche Abschrift an. Hätte er sich hier an die »Biographische Notiz« gehalten, so wäre auch sein Bericht über das Magnum opus richtiger ausgefallen. Dasselbe besteht nämlich nicht aus sieben, sondern nur aus sechs Theilen, welche 1604 in München erschienen sind. Später verfasste ein gewisser Caspar Vincentius eine Orgelstimme zu den im Opus magnum enthaltenen Gesängen und gab sie 1625 als siebenten Theil unter folgendem Titel heraus: In magni illius magni Bojoariae ducis symphoniarchae Orlandi de Lasso magnum opus musicum, *Bassus ad Organum*, studio Casparis Vincentii Audomariensis Arthesii in cathedral. Wirceburgensis Organoedi. Septima pars. Wirceburgi, typis J. Volmari, 1625. in Fol. — Aus diesem Grunde ist das Magnum opus auch anderweitig häufig als aus sieben Theilen bestehend angeführt worden.

Von *Clemens non Papa* sagt Reissmann pag. 228: »Seine Compositionen, mit Ausnahme einer einzigen, wurden erst nach seinem Tode gedruckt«. Wir bitten Herrn R. in Bezug hierauf *Fétis*, biographie universelle Artikel: *Clément*, Jacques, und *Becker*, »die Tonwerke des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts« nachzuschlagen, wo er das Gegentheil seiner Behauptung finden wird. Ja, sogar der oben genannte *Fr. Commer* hätte ihn a. a. O. eines bessern belehren können; es heisst ausdrücklich daselbst: »Eine grofse Anzahl seiner Werke sind zu *seinen Lebzeiten* durch den Druck bekannt geworden«. (Folgt die Aufzählung.) — Wie kommt nun R. zu der obigen Behauptung? Sein Quellenstudium hat ihn nämlich abermals auf *Schillings Universallexicon* geführt, wo es Band II pag. 259 fast wörtlich übereinstimmend mit Reissmann also lautet: »die Herausgabe seiner Werke erfolgte, ein einziges ausgenommen, erst nach seinem Tode!« — Hier sei beiläufig bemerkt, Schilling hat den Fehler aus Gerber's »neuem Tonkünstler-Lexicon« Leipzig 1812, Band I pag. 737, und Gerber aus Burney's: A general history of music. Nun sind wir also wieder so weit wie vor achtzig Jahren, als Burney seine Geschichte verfasste!

Rein aus der Luft gegriffen ist z. B. auch folgende Behauptung pag. 214: »Orlandus Lassus hat *nie* (!!) mit dem vollen Dreiklang eingesetzt. Der Grundton oder die Quinte beginnt zuerst, ihnen gesellt sich dann noch wo möglich (?) die Octave zu, ehe die Terz dazu tritt«. Wie leicht hätte sich Herr Reissmann auch hierbei vom Gegentheil überzeugen können, wenn er die von ihm so herrlich charakterisirten Bufspsalmen etwas genauer durchgesehen hätte! Nicht allein, dass sehr viele der einzelnen Sätzchen mit einer vollen Dreiklangsharmonie beginnen, sondern sogar der erste Anfang des V. VI. und VII. Psalms. Ausserdem unendlich viele seiner Motetten und anderer Compositionen, die hier garnicht alle aufzuzählen sind. Nun wird aber noch dazu eine solche ganz falsche Behauptung mit den allernichtssagendsten Phrasen begleitet, wie: »So zeigt sich überall das Streben die eben erst gewonnenen festen (?) Harmoniemassen (?) in ein verschlungenes Tongewebe aufzulösen. Die Meister fühlten früh schon heraus, dass die Harmoniemassen von nicht minder *naturalistischer* (?) Wirkung sind, als der einzelne Ton, und dass, um sie *zum Träger der höchsten Ideen* zu machen, sie sich wiederum nothwendig auflösen müssen«. Weiter unten wird sogar von einem »*principiellen Vermeiden der reinen Dreiklangswirkung*« gesprochen. Wie passt ein solches Gesalbadere z. B. auf folgenden Satz des ersten Bufspsalmes:

Conver-te - re Do - - mi-ne et e-ri-pe a-nimam meam, sal-

etc.

Die nun im weiteren Verlauf dieses Capitels folgenden kurzen Angaben der Lebensverhältnisse des Jo. Gabrieli, Costanzo (NB) Porta, Morales, Arcadelt, Jacob von Berchem, Clemens non papa, Nicolaus Gombert und Parabosco sind ebenfalls zum grofsen Theil jenem Muster gründlicher Arbeit, dem Schillingschen Universal-Lexicon, entnommen. Von den genannten Componisten ist eigentlich nur der erste und letzte wirklich als Venezianer anzusehen. Hieran reiht sich nun folgender glücklich aus Kiesewetters Geschichte der Musik pag. 61 und 62 abgeschriebene Passus an: »In England endlich finden wir ein *gekröntes Haupt*, **Heinrich VIII.**, dessen *tadellose* Hymne Te lucis ante terminum noch jetzt dort gesungen werden soll. Von andern wie Fairfax, Cornish, Tudor, Banester u. A. sind uns nur die Namen erhalten worden«. Bei Kiesewetter heisst es dagegen: »Englands bedeutendere Contrapunktisten kommen erst in der zunächst folgenden Epoche zum Vorschein; in der gegenwärtigen finden wir *ein gekröntes Haupt*, **Heinrich VIII.** angezeigt, von welchem eine ganz *tadellose* Hymne Te lucis ante terminum (vermuthlich mit englischem Text) noch jetzt in der englischen Kirche gesungen werden soll. Mehrere Namen wie Fairfax, Cornish, Tudor, Banester u. a. haben sich bei den englischen Schriftstellern erhalten, scheinen aber selbst in ihrer Heimath nicht zu eigentlicher Berühmtheit gelangt zu sein«. Diese genannten Herren gehören also auch zur Venezianischen Schule! Schade, dass Herr Reissmann nicht dem Heinrich VIII einen ebenbürtigen ebenfalls durch Morde und Hinrichtungen höchstberühmten und gepriesenen Kunstgenossen an die Seite setzt. Vielleicht hat Philipp II von Spanien auch eine *tadellose* Hymne componirt, damit doch die Venezianische Schule auch in dieser weltbeglückenden Classe der menschlichen Gesellschaft bei allen Nationen vertreten ist. — Hier sei übrigens beiläufig bemerkt, dass die Compositionen der oben genannten englischen Componisten zwar nicht zu ihrer Zeit gedruckt zu sein scheinen, aber dennoch nicht ganz verloren gegangen sind. *Forkel* theilt uns z. B. Gesch. II pag. 692—695 einen längeren zweistimmigen Satz des Robert Fayrfax mit, so dass es durchaus räthselhaft ist, wie derselbe Reissmanns Blicken entgehen konnte. Man sieht hier aber einmal wieder die nachlässige und liederliche Arbeit unseres Verfassers. Warum schreibt Herr Reissmann wenigstens die Quelle Kiesewetter nicht *ganz wörtlich* ab? Da muss aber überall eine kleine unrichtige und überflüssige Aenderung angebracht werden! Kiesewetter sagt, jene Componisten scheinen nicht berühmt geworden zu sein — Reissmann übertreibt und lässt sogar alle ihre Com-

positionen spurlos verschwinden! (Von den Werken dieser Engländer ist noch manches erhalten und zum Theil auch gedruckt.)

Pag. 232 geht der Verfasser zur Besprechung der Römischen Schule über, als deren Haupt er Palestrina *) hinstellt. Dieses Capitel geht nur bis Seite 250, wo er abbricht und uns nun in dem Reste dieses Bandes bis pag. 278 einen kurzen Ueberblick über die durchlaufenen Jahrtausende von der Erschaffung der Welt oder der Erfindung der Musik bis Anno Domini 1600 in nuce giebt. Es wäre des Guten zu viel, wenn ich hier auf alle die geistreichen Einzelnheiten unseres Verfassers näher eingehen wollte, durch welche er diese letzten Blätter des Bandes so überaus anziehend zu machen gewusst hat. Ich muss mich daher begnügen nur eine kleine Blumenlese zur Erbauung des Lesers zusammenzustellen:

Pag. 250: »Ein Organismus befähigt uns, innere Bewegungen durch Töne zu äussern und zwar weil der Grad der Spannung der tönenden Stimmbänder **ganz genau** dem Grade der inneren Bewegung entspricht, so muss dies *nothwendigerweise* auch mit dem dadurch erzeugten Gesangton der Fall sein«. — pag. 251: »Weil alle vorchristlichen Völker den Ton nur in seiner mehr *rohen* sinnlich wirkenden *Naturgewalt* empfanden und erkannten, kamen sie nirgend über die einseitige Spekulation hinaus«. — pag. 253: »Die Aegypter ergötzten sich nicht mehr an dem blofsen Ton, sondern sie vereinigen schon mehrere zu bestimmter Gesangsphrase und waren so auf dem besten Wege der Melodienbildung, allein die politischen und religiösen Zustände hinderten sie *entschieden* weiter vorzugehen«. — *ebend.*: »Denn dadurch verlieren die Töne das *realistisch derb Sinnliche* ihrer Wirkung, dass sie sich zu wohlgeformten melodischen Figuren zusammenfügen, in denen dann das *Walten einer Idee* sichtbar wird«. — pag. 254: »Nur das charakteristische Intervallenverhältniss macht sich in so weiten Räumen wie das griechische Theater geltend, *und erhält in den Schallvasen erhöhte Resonanz, dass es nicht zum verwirrenden Echo umschlägt*«*!!* — pag. 255: »Erst das Christenthum begründet dem Ton eine ganz neue Geschichte, *indem es ihn*

*) Ueber das Leben *Palestrina*'s rücke ich hier ein, was *E. Schelle* gegen den Schluss seiner oben erwähnten Recension sagt: »Das Leben Palestrinas gehört, wie es uns vorliegt, zum grofsen Theil in den Kreis der musicalischen Legende. Wer von uns hat nicht mit Rührung gelesen, wie er als armer Knabe mit den Bauern seiner Heimat nach Rom zu Markte zog, wie dort auf wunderbare Weise sein Talent entdeckt wurde und wie er im Kampfe mit Noth und Demüthigungen sein Leben verbrachte. *Baini*, obwohl Biograph und enthusiastischer Verehrer Palestrinas, hat sich nie die Mühe gegeben, auch nur ein einziges Mal das wenige Stunden von Rom gelegene Palestrina zu besuchen, um dort Nachforschungen zu halten, so sehr ihn auch Cicerchio, einst sein Schüler, dann Mitglied der päpstlichen Capelle, jetzt Director des Chores in dieser Stadt, darum anging. Zum Glück hat sich der letztere es nicht verdriessen lassen, das Stadtarchiv gehörig zu durchsuchen und eine Anzahl zum Theil sehr werthvoller Documente an das Licht gezogen, die ich bei ihm einsehen konnte. Dieselben bestehen zum Theil in Familienpapieren verschiedener Art, theils in Kaufcontracten, testamentarischen Verfügungen und endlich in der Bestallung Palestrinas als Organist und Capellmeister der Kathedrale von Palestrina vom Jahre 1544; und aus ihnen geht zunächst soviel hervor, dass der berühmte Meister im Jahre 1514 und nicht wie Baini annimmt 1524 geboren ist; dass sein eigentlicher Familienname *Sante* heisst, seine Eltern, wenn auch nicht begütert, doch auch nicht mittellos waren; dass er den ersten Musikunterricht in seiner Vaterstadt erhielt und dann zu weiterer Ausbildung nach Rom geschickt wurde, wo er, gesegnet mit Häuser- und Landbesitz, als sehr wohlhabender, aber nach Römischer Art etwas geiziger Mann sein langes Leben verbrachte und beschloss«.

zum Medium der Darlegung des erregten Innern macht«. — Von den auf der Flur des Rückblickes so reichlich spriessenden Blumen höheren Blödsinnes habe ich bei meiner Wanderung nur dies kleine Sträusschen flüchtig gebunden. Es duftet süss und wird gewiss dazu beitragen, dass sich recht Viele in den Besitz unsres Reissmannschen Werkes setzen. Doch sapienti sat; hiermit glaube ich meinen Bericht abbrechen zu dürfen. Die vielen von mir nachgewiesenen Fehler und Nachlässigkeiten lassen auch auf den Inhalt und die Arbeit des hier nicht näher besprochenen Theiles des ersten Bandes wie des ganzen Werkes zur Genüge schliefsen. Ueber die das ganze Buch wie einen rothen Faden durchziehende modern-philosophirende Darstellungsweise, die sich fortwährend bemüht »*nachzuweisen*«, dass alles so kommen musste, wie es gekommen ist, wollen wir garnicht einmal sprechen. Zuerst verlange ich von einem geschichtlichen Werke richtige Angabe der Thatsachen! Sind diese falsch und ungenau, wie in vorliegender Arbeit, so ist damit auch schon über das andere das Urtheil gesprochen.

Die am Schlusse des Bandes folgenden Notenbeispiele haben durch den im Tenor und Alt angewandten Violinschlüssel ein höchst unangenehmes Aeussere bekommen. Reissmann sagt zwar: »Ueber die äussere Darstellung habe ich nur noch zu erwähnen, dass ich durchweg im Widerspruch mit manchem Musikphilologen (?!) die Notenbeispiele in den modernen Schlüsseln gab, weil ich der Meinung bin, dass, wenn wir ältere Musik übertragen, dies dann nach der Anordnung des modernen Systems geschehen muss«. Wenn er aber denkt, dass eine fortwährend unter dem Liniensystem sich bewegende Altstimme

im Violinschlüssel leichter zu lesen ist, als wenn sie mit dem ihr zugehörigen Schlüssel innerhalb der fünf Linien steht, so zeigt dies nur, dass Herr Reissmann wohl nicht allzusicher im Partiturlesen ist und eher als irgend ein andrer zu jener von ihm in der Vorrede genannten Klasse der »dilettantischen Musiker« gehört.

2.

Antike Rhythmik und Geschichte der griechischen Musik.

System der antiken Rhythmik von Rudolf Westphal. Breslau, F. E. C. Leuckart. 1865. XII u. 195 S. in 8. Pr. 1 Thlr. 15 Sgr.

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Rudolf Westphal. In zwei Abtheilungen. Breslau, F. E. C. Leuckart. 1864. Erste Abtheilung. XII u. 248 S. in 8. Pr. 1 Thlr. 15 Sgr.

Der soeben besprochenen sogenannten Geschichte der Musik von A. Reissmann, einem Producte dreieiniger Unkenntniss, Anmafsung und Gewissenlosigkeit, freuen wir uns ein Werk entgegen stellen zu können, welches auf jedem Blatte Zeugniss giebt von tiefer Forschung, Sachkenntniss und Wahrheitsliebe.

Vor nunmehr zehn Jahren erschien der erste Theil eines gröfseren Werkes über »Griechische Rhythmik«, gemeinsam bearbeitet von zwei jungen Männern, Rossbach und Westphal, und fand grofsen Beifall, nicht minder wegen der Fülle neuer Erkenntnisse, als auch wegen einer auf diesem Gebiete völlig ungewohnten Frische und klaren Anschaulichkeit der Darstellung. Dem musikalischen Leser musste überdies der feine Sinn für tonkünstlerische Form, welcher sich darin kundgab, noch besonders erfreuen und überraschen. Obwohl unter Rossbach's Namen erscheinend und von diesem auch gröfstentheils ausgearbeitet, hatte Westphal ebenfalls schon wesentliches beigesteuert, namentlich wohl von musikalisch-rhythmischer Seite her. Den eingeschlagenen Weg in eifriger Forschung weiter verfolgend, ergab sich ihm eine Menge neuer Resultate, die er, nachdem die Gemeinsamkeit der Studien mit seinem Freunde Rossbach aufgehört hatte und dieser auf Westphal's Forderungen für eine gemeinsame Neuausgabe der griech. Rhythmik nicht eingehen wollte, nun in den oben genannten und andern Schriften veröffentlicht hat. Die entschieden *musikalische* Natur und Richtung seiner rhythmischen Studien zeigt sich am besten darin, dass ihm dieselben nun schliefslich zu einer Geschichte der griechischen Musik zusammen geflossen sind.

Eine musikalische Luft durchweht auch sein ganzes »System der antiken Rhythmik«. Man bleibt keinen Augenblick im Zweifel darüber, dass man es hier nicht mit leeren Versfüfseleien sogenannter gebundener Rede, sondern mit wirklichen lebendigen Gesangrhythmen dichterischer Texte zu thun habe. »Es ist für den Begriff des Rhythmus nicht genug, dass er aus leichten und schweren Tacttheilen besteht, sondern der leichte und der schwere Tacttheil müssen unter sich zu der höheren Einheit des Tactes zusammen geschlossen sein, und ebenso ist es nicht genug, dass der Rhythmus aus Tacten besteht, sondern es muss jeder Tact sich in Tacttheile zerlegen. Das ist die fast peinliche Genauigkeit des Ausdrucks, wie sie Aristoxenus in seinen Definitionen liebt«. (S. 2.) Das ist völlig musikalischer und, weil so durchaus in den Sinn der Alten eingehend, zugleich auch griechischer Grund und Boden. In dieser Sinnesart die alten Ueberlieferungen musternd, erkannte Westphal auch die Bedeutung des Aristoxenus, jenes Schülers des Aristoteles, der im Vollbesitze aller musischen Kunstdisciplinen war aus der besten griechischen Zeit, scharf und klar beobachtete und mustergültig darstellte, und dessen eigentliche Bedeutung darin besteht, der gröfste musikalische Schriftsteller des griechischen Alterthums zu sein. Wer nicht musikalischer Natur ist, wird auch in der Rhythmik nie auf den sichern aristoxenischen Grund gelangen und es wundert uns garnicht wenn Philologen vom alten Schlage zu Gunsten des Aristides Quintilianus gegen Westphal's Ergebnisse zu Felde ziehen, wie z. B. J. Caesar schon gethan hat. Hierin scheint uns auch begründet, dass Herr Westphal bei der Masse der Philologen eben nicht auf eine allzu günstige und allzu eifrige Aufnahme seiner Resultate wird rechnen können, so sicher sie auch mit der Zeit ihr Gebiet durchdringen und in geläuterter Gestalt allseitig zur Anwendung kommen werden.

Durchgehends ist der Verfasser bemüht, die antiken Rhythmen nicht nur für sich darzulegen, sondern sie auch durch Hinweisungen auf unsere Musik unserm Verständniss näher zu rücken. Es wird nicht an Einwendungen fehlen, dass er hierin zu weit gehe, der Verf. selber deutet S. 91 einen derartigen von Musikern erfahrenen Widerspruch an. Es möchte sich aber schliefslich heraus-

stellen, dass er in der Annahme einer wesentlichen Einheit aller griechischen rhythmischen Ordnungen mit den unsrigen noch nicht weit genug gegangen ist; wenigstens in éinem Falle können wir dies nachweisen. Seite 90 sagt Westphal: »Befremdlicher (als die Dipodieen) sind uns die vielen *drei*theiligen Reihen, darunter auch Eine von drei Dipodieen. Es wird uns, denke ich, nicht leicht fallen, hierzu Analoga in unserer musikalischen Periodenbildung zu finden, wenn anders wirklich je drei Dipodieen durch den musikalischen Inhalt sich zu einem periodischen Vorder- und Nachsatze zusammen schliefsen sollen«. Aus der Musik unserer Tage dürfte sich zwar nichts beibringen lassen. Aber es gab auch für uns eine melodisch und dadurch, auf den Kern gesehen, nothwendig auch rhythmisch reichere Zeit. Was sagt der Verfasser z. B. zu einer Melodie von dieser Taktordnung:

$$\left.\begin{array}{l}\left.\begin{array}{l}3+3\\3+3\end{array}\right\}12\\\left.\begin{array}{l}3+3\\3+3\end{array}\right\}12\end{array}\right\}\text{24 Takte im } {}^3/_4 \text{ Maafs.}$$

Lauter dreitheilige Gruppen eines Dreiviertelaktes durch das ganze Stück. Eine solche Composition, eine schöne schwungvolle Tenorarie, schrieb um 1710 ein grofser, nun vergessener Meister, und sicher wird manches der Art bei weiterer Forschung noch zu Tage treten. Die genannte Melodie ist uns hier noch weiter nützlich. In der Geschichte führt Hr. Westphal die Rhythmen des Archilochus auf und kommt hier auch auf den combinirten $^{18}/_8$-Takt zu sprechen und hält ihn (nämlich »die aus sechs $^3/_8$-Takten oder drei $^6/_8$-Takten bestehende hexapodische Reihe oder das Trimetron«) mit Recht für einen uns sehr ungeläufigen Rhythmus. »Zufällig ist uns in den Musikresten der Alten kein Beispiel dieses Rhythmus erhalten, während dieselben fast für alle andern Rhythmen Belege liefern.... es ist dies ein Rhythmus, den unsere heutige Musik so gut wie garnicht kennt. Es fällt keinem modernen Componisten ein, eine Composition in fortlaufenden Reihen von je sechs einfachen oder drei dipodischen Tacten zu bilden; es würde das unserm rhythmischen Gefühle wenig zusagen. Aber bei den Alten gehören solche Compositionen zu den allergeläufigsten Rhythmen; sie sind dem antiken rhythmischen Gefühle gerade so zusagend, wie uns Modernen die Compositionen aus fortlaufenden viertactigen Reihen. Und nicht blos fortlaufend bedienen sie sich der trimetrischen Reihen, sondern auch im Wechsel mit dimetrischen (viertactigen) Reihen«. (Geschichte S. 123.) Der Verf. theilt dann ein Beispiel aus Beethoven's Adelaide mit, wo ebenfalls Trimeter mit Dimeter wechselnd auftreten, »freilich nicht Trimeter aus $^3/_8$-Tacten, sondern Trimeter aus $^2/_4$-Tacten, von denen je zwei zu einem zusammen gesetzten $^4/_4$-Tacte vereint sind«, was doch schon einen erheblichen Unterschied verursacht. Aber auch noch aus andern Gründen dürfte man das Beispiel kaum gelten lasen; die Trimeter sind hier lediglich entstanden durch Zusammenziehung des 5. und 6. Taktes auf zwei Takte, wollte man der Melodie ihren natürlichen Lauf lassen, so würden sich diese zwei Takte zu *vier* Takten ausbreiten und dadurch mit den vier vorauf gehenden zusammen acht Takte bilden, wodurch jede Spur eines Trimeters verwischt wäre. Man darf nicht ausser Acht lassen, dass die Adelaide weder eine normale noch eine einfach gegliederte Gesangmelodie darbietet, und eine solche müsste es doch sein, wenn sie uns den so sehr gebräuchlichen, also in seinen Grundlagen unzweifelhaft höchst einfachen und fasslichen antiken Rhythmus veranschaulichen soll. Herr Westphal sagt

denn auch: »Diese Beobachtung des antiken Trimeters wird zu der Ueberzeugung führen, dass die Differenzen zwischen antiker und moderner Rhythmik nicht minder grofs sind wie die Differenzen zwischen dem tonischen Theile der antiken und modernen Musik. Die Grundlagen der Rhythmik sind den Alten und Modernen durchaus gemeinsam, aber die Kunst der beiden so sehr verschiedenen Zeiten ist von der gemeinsamen Grundlage aus einen im Einzelnen sehr verschiedenen Weg gegangen, so dass uns Neueren das Antike wenigstens als etwas sehr Ungewöhnliches erscheinen muss«. (Geschichte S. 125.) Aber sehen wir uns eine wirklich normale und einfach strophische Gesangmelodie, die oben genannte aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, einmal genauer hierauf an. Ihre erste Hälfte lautet:

Aria.

Unequal'd is her sto-ry, that ne-ver lost in field,

yet check'd her grow - ing glo-ry to spare her foes that yield.

Die zweite Hälfte, von derselben Länge und Gliederung, schliefst in Dur. Eine »Menuet« genau über dieselbe Melodie folgt nach. Hier haben wir nun ebenfalls Trimeter von 18 Takttheilen und zwar ganz klare Gruppen, vollkommen strophisch gegliedert, wie es bei den griechischen, von Archilochus herrührenden Rhythmen unzweifelhaft auch der Fall gewesen sein wird. Da in obiger Melodie das Viertel die kleinste Einheit ist, so kommen ihre $^{18}/_{4}$ mit den griechischen $^{18}/_{8}$ überein, nur zerlegen sie sich strophisch nicht in 6 + 6 + 6, sondern in 9 + 9 Zeiten. Von hieraus wagen wir sogar noch einer gröfseren Schwierigkeit zu Leibe zu gehen. Nach der oben mitgetheilten Besprechung des Trimeters fährt der Verfasser nämlich fort: »Eine andere Thatsache der antiken Rhythmik, die ebenfalls durch Archilochus die Sanction der Kunst erhält, ist noch viel befremdlicher. Sowohl in der trochäischen als in der iambischen Reihe bildet, wie wir gesehen, die Dipodie d. i. der $^{6}/_{8}$-Tact ein rhythmisches Semeion (einen schweren oder leichten Takttheil). Die Griechen gebrauchen im poetischen Texte am Ende einer solchen trochäischen Dipodie willkürlich eine kurze oder lange Silbe:

— ◡ — ◡̄, — ◡ — ◡̄,

analog auch in einer iambischen Reihe, bei anlautendem Auftakte)

◡̄, — ◡ — ◡̄, — ◡ —.

Aus dem Berichte der alten Rhythmiker ergibt sich nun ganz unzweifelhaft, dass eine solche statt der Kürze stehende Länge in ihrer Zeitdauer die Mitte zwischen der gewöhnlichen einzeitigen Kürze und der gewöhnlichen zweizeitigen Länge hält, d. h. eine anderthalbzeitige Silbe ist; — »irrationale Länge« nennen sie die Alten. Bezeichnen wir die Kürze durch unser Achtel, die Länge durch unser Viertel, so müssen wir die irrationale Länge der Forderung des Aristoxenus nachkommend durch ein punctirtes Achtel bezeichnen; wir haben also die obigen Reihen mit unsern Noten folgendermaafsen auszudrücken:

6/8 ♩ ♪ ♩ ♪. | ♩ ♪ ♩ ♪. |

6/8 ♪. | ♩ ♪ ♩ ♪. | ♩ ♪ ♩

Uns Modernen will diese Zulässigkeit eines ritardando für den schliefsenden leichten Tacttheil des $^6/_8$-Tactes durchaus nicht einleuchten, aber die Angaben der alten Rhythmiker sind derartig, dass wir mit dem besten Willen diese retardirende Messung der antiken Trochäen und Jamben nicht in Abrede stellen können. In Liedern des pathetischen und erhabenen Stils (z. B. in den trochäischen und jambischen Strophen des Aeschylus) ist sie ausgeschlossen, die Verse des dramatischen Dialogs und die Lieder der Komödie haben grofses Gefallen daran, auch bei Archilochus ist die Verlängerung durchaus legitim, wenn gleich nicht so häufig wie später bei den Dramatikern. Auf die Alten müssen die irrationalen retardirenden leichten Takttheile an der angegebenen Stelle der Trochäen und Jamben den Eindruck des Gemächlichen und Leichten gemacht haben; nicht erst Archilochus wird sie erfunden haben, sondern ohne Zweifel kamen sie längst in dieser Weise in den Volksgesängen vor, aus denen Archilochus die jambischen und trochäischen Rhythmen entlehnt hat. Es wird uns wohl schwerlich gelingen, diese Eigenthümlichkeit der alten Musik mit unserem Gefühle und unserer Anschauung zu ermitteln«. (Geschichte S. 125—26.) Vielleicht scheint dies schwerer, als es in Wirklichkeit ist. Wäre Archilochus in der Musik ein hervorragender Contrapunktist, überhaupt ein auf das Ernste, Künstliche und Grüblerische gerichteter Künstler gewesen, so könnte man sich auf alle möglichen rhythmischen Verrenkungen gefasst machen, aber er war ein leichtes Blut, ein Volkssänger, ein entschieden populärer Musiker, der seine Maafse eben von solchen Gesängen entnahm, die bei der Menge beliebt und eingebürgert waren. Und wie bei ihm, so war es auch später; die behendesten, flüchtigsten Arten der Gesangrede, die Komödien, die leichtgeschürzten koketten Lieder des komischen Singspiels verwandten diese Rhythmen — wenn auch nicht immer zu drolliger, so doch ohne Zweifel stets zu belebender Wirkung. Wir sind daher gewiss auf rechtem Wege, wenn wir die Erklärung dieser Thatsache in höchst einfachen Verhältnissen suchen. Käme es nur auf eine überzeitige und gewissermaafsen irrationale Dehnung der leichten Silben an, so wären wir um Beispiele aus unserer Musik keineswegs verlegen. Liebhaber von Volksgesängen könnten wir an das erinnern was Burney »the Scotch *snap*« nennt, wir haben dasselbe aber in der ausgebildeten Kunstmusik noch viel deutlicher vor uns. Alle Arten Vorschläge vor dem leichten Takttheil gehören dahin, denn diese sind ursprünglich mehr als blofse Ausschmückung, sie sind ein Mittel die Aussprache leicht und den Gesang fliefsend zu machen. Die frühesten Kunstgesangschulen schreiben vor, eine Stelle wie z. B. diese [Notenbeispiel] im Gesange so zu nehmen [Notenbeispiel], also das dritte Achtel (d. h. die *Silbe*) um die Hälfte zu verlängern. Dass sich dies auch auf das zweite und dritte Achtel zusammen beziehen kann, veranschaulicht uns am besten der zweite und der achte Takt obiger Melodie [Notenbeispiel]; die Verlegung des Accentes auf die leichten Takttheile führt für diese hier immer eine Dehnung mit sich. Das alles ist völlig naturgemäfs,

obwohl es auf den ersten Blick nicht so zu sein scheint, und erleichtert den Gesang wesentlich. In all diesen Fällen *wird aber das, was dem leichten Tacttheile zugesetzt wird, von dem schweren abgenommen.* Sollten die Vorschriften der alten Theoretiker — was der Verfasser am besten entscheiden kann — nun nicht ausdrücklich verbieten anzunehmen, dass es bei den Griechen ebenso gewesen sei, so würden wir diese Frage hiermit nach allen Seiten hin für gelöſt halten, Ursprung und Verwendung dieses Rhythmus bei den Griechen völlig begreiflich finden und sowohl für die alte wie für die moderne Musik ein sehr wichtiges Resultat gewonnen haben.

Die dreitheiligen Reihen anlangend, wird man denselben in unserer Musik wohl immer nur im Sologesange, schwerlich in Chören begegnen. Lässt sich vielleicht noch erkennen, ob es bei den Griechen ebenso war? —

An einen andern als musikalischen Rhythmus ist im Sinne der Alten garnicht zu denken; das Musikalische desselben ist aber nicht vom Standpunkte unserer heutigen Kunstübung, sondern nach der in den Ursprüngen der Dicht- und Tonkunst ihm zukommenden Bedeutung abzuwägen. Dass auch der Verf. die Sache so und nicht anders auffasst, sieht man u. a. aus dem was er über den Hexameter sagt: »Diese Uebereinstimmung der musikalischen Periode mit der metrischen Periode erklärt sich leicht für die im Alterthum bestehende Einheit zwischen Dichter und Componist. Wir brauchen hier in der Darstellung der Rhythmik nicht näher darauf einzugehen. Nur an dies Eine ist zu erinnern, dass gerade in der frühesten Zeit der Verein von Poesie und Musik noch ein viel innigerer ist, als späterhin. Es kann kein Zweifel sein, dass auch der dactylische Hexameter ursprünglich nicht declamirt, sondern von einem ἀοιδὸς unter Instrumental-Begleitung gesungen wurde, und eben auf diesem Boden des Gesanges hat er seine Entstehung gefunden. Mochten auch die alten Melodieen noch so einfach sein, so zeigt doch die strophische Gliederung, die sich für die Poesie aller Völker als die älteste Form nachweisen lässt, zur Genüge, dass das auch heut noch vorwaltende Princip der Repetition schon damals bestand. Dies Princip der Repetition, auf die Bildung der melodischen Periode angewandt, erzeugt nun zunächst den Verein von zwei Reihen zu einer periodischen Einheit, d. h. eben den einfachen Vorder- und Nachsatz von je gleich vielen Takten. Die frühesten Perioden können keine andern als δίκωλοι gewesen sein. Von den ältesten μέτρα zeigen der dactylische Hexameter, das Elegeion, der trochäische, anapästische und jambische Tetrameter diese Eigenthümlichkeit. In den drei letzten sind je vier und vier, in den beiden ersten je drei und drei Takte mit einander vereinigt. Es ist ganz natürlich, dass die in alter Zeit auf dem Boden der Metrik entstandenen metrischen Formen späterhin von diesem Boden abgelöſt und nicht mehr als melische, sondern als declamatorische Metra vorgetragen werden konnten. So ist der Hexameter in der späteren Zeit seinem vorwiegenden Gebrauche nach kein melisches Metrum mehr, aber ihre Entstehung verdankt diese Gruppe von zwei durch συνάφεια vereinten Tripodieen dem alten melischen Gebrauche«. (S. 106.)

Gehen wir nun zu der Geschichte der Musik über. Der Verf. unterscheidet drei Perioden: die archaische (von Terpander bis Olympus), die klassische (bis Phrynis, dem Zeitgenossen des Sophokles und Euripides), und eine dritte oder nachklassische vom peloponnesischen Kriege bis in die alexandrinische, mit geringen Veränderungen sogar bis in die römische Kaiserzeit hinein. (Vorrede S. IX.) Indess gedenkt er (in der noch ausstehenden zweiten

Abtheilung) das Werk bis tief in das christliche Mittelalter herab zu führen, weil die griech. Musik über den christlichen Orient und Occident wie auch über den heidnischen und islamitischen Orient sich erstreckte. Die Musik des Alterthums wie die der mittelalterlichen Abendländer, der Byzantiner und der Araber soll hier desshalb beschrieben werden als éin grofses Gebiet gemeinsamer Entwicklung auf griechischen Grundlagen. (S. 6. 7.) Von den genannten Ausläufern der griech. Musik war es aber, wie der Verf. sagt, »nur dem christlichen Abendlande vergönnt, auf seiner Bahn nach vorwärts zu schreiten, als die Musikperiode der Niederländer die Brücken hinter sich abbrach und frei von dem Zwange antiker und mittelalterlicher Fesseln in geistiger Freiheit eine neue Welt der Musik eröffnete, die mit der alten nur noch die allgemeine Grundlage der Tonarten gemein hatte. Dies ist die Grenze, bis zu welcher wir hier die Geschichte der Musik verfolgen wollen«. (S. 7.) Hiernach würde er die Entwicklung der Musik bis in's 14. Jahrhundert zu beschreiben haben. Aber der Boden für eine naturgemäfse Entwicklung unserer Musik wurde schon vor der Periode der Niederländer gewonnen und nach und nach erweitert, und zwar ohne sich dem Alterthume bewusst entgegen zu setzen, wie es doch Westphal's Ausdruck vom Zwange und Abbrechen der Brücken andeutet. Zwar ist diese Ansicht, von dem bornirten Kiesewetter ausgegangen, jetzt landläufig geworden und findet sich in fast allen neueren musikgeschichtlichen Werken; aber ungern sehen wir dergleichen nachgesprochen von einem Manne, der von griechischer Seite besser als irgend ein anderer befähigt ist, die Grundlosigkeit desselben aufzudecken. Auch S. 5 lesen wir etwas ähnliches. »Dieses Zurückgehen auf das Alte (im 9.—11. Jahrh.) war weder in der Praxis noch in der Theorie für die mittelalterliche Musik von günstigem Einfluss. Missverstandene Sätze der Alten wurden geradezu zum Fundamente der musikalischen Theorie erhoben, und Praxis und Theorie tritt hierdurch nicht selten in Widerspruch«. Wirklich, wenn dieses sich so verhielte, d. h. wenn die jetzigen Meinungen über die Musikentwicklung im Mittelalter Grund hätten, so würde des Verfassers Arbeit nicht von solcher Bedeutung und solchem Einflusse werden, wie dies ohne Zweifel der Fall sein wird. Wir müssen ihn daher ersuchen, nichts in sein Werk aufzunehmen, was dessen Wirkung nur verkümmern kann; ersuchen, auf dem eingeschlagenen Wege reiner Sachforschung strengstens fortzuschreiten und sich an nichts zu lehnen, am allerwenigsten an die herkömmlichen Ansichten über die Musik des Mittelalters. Hieraus würde wohl zunächst folgen, die gesteckte Grenze für den Schluss des Werkes aufzugeben. Soviel ich sehe, bieten sich für ein solches Werk zwei natürliche Endpunkte. Der eine läge im 11. Jahrhundert nach Erörterung der Versuche die griechische Theorie zu erneuern, und dies wäre der naturgemäfsere. Den zweiten fände man bei Glarean um 1550 mit einem Hinblick auf die musikalischen Bewegungen um 1600. Den ersteren dieser beiden Endpunkte für das gegenwärtige Werk eingehalten zu sehen, müsste schon desshalb räthlich erscheinen, weil die fünf Jahrhunderte zwischen 1100—1600 in musikalischer Hinsicht die allerdunkelsten sind, dem Verfasser aber nicht zugemuthet werden kann, hier Schritt vor Schritt Licht zu schaffen. Was aber sogenannte Ueberblicke u. dgl. werth sind, bevor das Einzelne in Fülle wieder erkannt ist, brauchen wir einem so gediegenen Forscher nicht erst auseinander zu setzen.

Die Musik der Aegypter wie der Völker Vorderasiens lässt der Verf. als ein völlig unbekanntes und unerkennbares Gebiet bei Seite. Die Fruchtlosigkeit

der Zusammenstellung alter Notizen und neuerer Bemerkungen von Reisenden, mit Abbildungen alter Instrumente und Mittheilung heimischer Nationalweisen durchflochten, ist auch durch die bisherigen Versuche schon hinreichend klar geworden. Von den Indern vermuthet der Verfasser, »dass den uns überlieferten Theorien indischer Musik zum Theil die Doctrin griechischer Musiker zu Grunde« liegen möge (S. 3), wozu ich nur bemerke, dass mir neuere Mittheilungen vorliegen, welche ein höchstes Alterthum des Grundstammes der indischen Musik ausser Zweifel stellen und griechischer Einwirkung fast gar keinen Raum lassen. Vielleicht kann schon im nächsten Bande etwas davon veröffentlicht werden.

Ist nun aber eine Beschreibung griechischer Musik in einer günstigeren Lage, als die morgenländischer Völker? Wir bejahen dies in dem entschiedenen Sinne, in welchem der Verfasser die Sache nimmt. »Freilich haben sich Stimmen geltend gemacht, die auch die Darstellung der griechischen Musik aus der Musikgeschichte ausgeschlossen wissen wollen, weil wir auch von der Musik der Griechen und Römer eine deutliche Vorstellung uns nicht zu machen im Stande seien. Wir geben gern zu, dass die Musik diejenige unter den griechischen Künsten ist, von welcher uns die allerwenigsten und unbedeutendsten Trümmer geblieben sind. Aber auch die poetischen Denkmäler, die der Plastik, Architectur, Malerei liegen fast durchgängig nur in trümmerhafter Form vor uns, und es ist eben die Aufgabe der Wissenschaft, aus diesen Ruinen durch umsichtige und unparteiische Combination den alten Gesammtbau zu reconstruiren«. (S. 4.) Diese Rechtfertigung ist gewiss zutreffend, insofern die Wissenschaft sich keine Grenzen setzen lässt, sondern erst nach ihren Früchten erkannt und gerichtet sein will. Aber bei alle dem verursacht der fast gänzliche Mangel antiker Musikwerke eine beklagenswerthe und unausfüllbare Lücke in unserer Kenntniss der griechischen Tonkunst, denn der Verfasser wird nicht in Abrede stellen, dass sich die aus dem Alterthume erhaltenen Musikreste an künstlerischem Werthe nicht vergleichen lassen selbst mit dem Wenigen, was uns von der Malerei der Alten bis dahin bekannt geworden ist. Wie geistreich man die erhaltenen Bruchstücke griechischer Musik auch deuten, welche Bestätigungen der alten Theoretiker man in ihnen auch zu entdecken vermag, darüber kann kein Streit sein, dass sie nicht entfernt genügen, als Kunstmonumente einer Geschichte dieser Kunst zu Grunde gelegt zu werden. Der Verfasser empfindet das offenbar auch, aber er hätte dies selber wohl noch etwas deutlicher darlegen und dadurch unberufene Anzweiflungen seiner Leistung abwehren können. Denn darin zeigt sich eben die volle Gröfse und Bedeutung seiner Arbeit, dass er bei dem Versiegen der Hauptquelle für eine Geschichte der Kunst sich eine Nebenquelle zu eröffnen gewusst und damit gewissermaafsen das Unmögliche möglich gemacht hat. Diese Nebenquelle, dieses Surrogat der fehlenden Kunstdenkmäler, ist Plutarch's Schrift über Musik, von Westphal zuerst in ihrem eigentlichen Werthe erkannt und seiner Darstellung zu Grunde gelegt. Er sagt darüber: »Diejenige unter den antiken Künsten, von der die gröfsten Griechen und Römer wissen, dass sie die allerbedeutendste ihres nationalen Lebens ist, für welche Plato schwärmt, auf die sich Aristoteles in so vielen seiner Werke bezieht, von der die älteren und die späteren Hellenen sagen, dass nach ihren Normen der Kosmos geordnet und gebildet sei, diese Kunst hat das eigenthümliche Schicksal, dass nicht zur Zeit ihrer Nachblüthe, sondern ihres vollen nationalen Lebens, die begabtesten Männer Griechenlands die Entwicklungs-

epochen derselben mit sammt den epochemachenden Meistern und den Fortschrittsphasen, die in jeder einzelnen Periode rasch auf einander folgten, unter genauer Festhaltung der Chronologie verzeichnet haben. Es hat dies Geschick über keiner anderen Kunst gewaltet . . . . Die vorliegende Bearbeitung der alten Musikgeschichte hat sich die Aufgabe gestellt, alle jene Thatsachen aus der Schrift des Plutarch ans Licht zu ziehen und sie mit demjenigen, was wir aus der übrigen musikalischen Literatur der Alten und aus den einzelnen auf uns gekommenen Musikresten erschliessen können, zu vereinigen . . . . Es wird Jeder, dem der Gegenstand nicht gänzlich fremd ist, gern zugestehen, dass der Verfasser hier zum ersten Male den aus den alten Quellen zu entnehmenden Boden für eine antike Musikgeschichte wieder gewonnen hat und dass die Aufgabe, eine Geschichte der alten Musik zu liefern, in diesem Buche zum ersten Male gelöst ist«. (Vorrede S. VI—VII. X. XI.) Man stosse sich nicht daran, dass es der Verfasser selber ist, der dies sagt; es ist nichtsdestoweniger vollständig begründet.

Nach den Mitteln, mit welchen hier operirt werden muss, richtet sich natürlich auch das Verfahren, die Ordnung des Stoffes. Das *erste Kapitel* ist der »*Uebersicht der Theorie der antiken Musik*« gewidmet, S. 8—56, anscheinend ein wenig geschichtlicher, und doch hier der einzige zum Zweck führende Eingang. Und wie hübsch weiss der Verfasser mit ein paar einleitenden Worten seine Anordnung zu rechtfertigen! »Die Geschichte der antiken Musik«, sagt er, »zerfällt in zwei grosse Abschnitte, deren Grenzscheide das Ende des dritten vorchristlichen Jahrhunderts bildet. Die erste Periode ist die der schöpferischen Kunst, die zweite die der Kunsttheorie, die der im Laufe der Jahrhunderte immer mehr welkenden Nachblüthe der Kunst zur Seite geht. In der ersten Periode ist das alte Hellenenland das ausschliessliche Gebiet, auf das wir angewiesen sind, in der zweiten hat sich dies Gebiet über die ganze antike Welt bis in die Grenzen von Indien hinein ausgedehnt. Interessanter ist es jedenfalls, die schöne Thätigkeit der ersten Periode zu betrachten, aber fast Alles, was wir von ihr wissen, verdanken wir dem Sammelfleiss der zweiten Periode, und es wird unmöglich für uns sein, der Bewegung des früheren Kunstlebens zu folgen, wenn wir nicht einigermassen mit der von den späteren Theoretikern aufgestellten Doctrin vertraut sind«. (S. 8.) Diesen dogmatisch-philologischen Weg, der die überlieferten Lehren und Nachrichten auseinandersetzt und erklärt, müssen wir statt des rein geschichtlichen, der die Zeiten aufsteigt an der Hand der Kunstwerke und deren Werth wie die Bedingungen ihrer Entstehung zu ergründen sucht, uns hier schon gefallen lassen, denn das über die antike Musik wirklich vorhandene Material, als bestehend in Nachrichten der alten Geschichtschreiber und Theoretiker, kann hierbei wenigstens ungehindert und zusammenhängend zur Darstellung kommen. Westphal's theoretisches Einleitungskapitel ist voll von neuen und willkommenen Ergebnissen.

Mit dem *zweiten Kapitel*, welches »*die monodische Lyrik und die Instrumentalmusik der Griechen*« auf S. 57 bis 161 darstellt, beginnt der geschichtliche Theil des Werkes, obwohl die dogmatisch-philologische Behandlung auch hier und durch das ganze Buch vorherrschend bleibt. Der Verfasser meint desshalb »Es ist nicht leicht zu lesen, es ist nicht elegant geschrieben, es macht die rein musikalischen Sachen durch keine Phrasen, durch keine pikanten Vergleiche, durch keine Rückblicke auf antikes Cultur- und Staatsleben, durch keine Vorausblicke auf deutsche Zukunftsmusik dem gefälligen Leser annehmlich — was

es giebt, ist reine trockene Musik: es steht kein Satz darin, der nicht wirklich musikalischen Inhalt hätte«. (Vorrede S. VI.) Aber er möge dieserhalb unbesorgt sein; Referent, dem die »culturhistorischen« Aufschneidereien nicht nur ein Gräuel sondern auch entschieden langweilig sind, gesteht dieses Buch wiederholt und mit steigendem Vergnügen gelesen zu haben und kann sich gar nicht denken, dass es andern Lesern, sofern sie nur wirklich Belehrung und eine in der Sache selbst liegende Anregung suchen, anders gehen sollte. Ueberdies sind die kunstgeschichtlichen Einleitungen und Entwicklungen meisterhaft, der Verfasser zeigt sich überall als ein feiner Kenner auf dem der Geist Ottfried Müller's ruht, und wo Hinblicke auf verwandte Kunstzweige am Orte und für die Sache förderlich sind, weiſs er sie in aller Einfachheit unübertrefflich zu geben.

In dem dritten Kapitel, welches »*die Monodik und Instrumentalmusik von Polymastus bis Phrynis*« behandelt, bricht die Lieferung S. 248 ab, und wir setzen die Besprechung des Einzelnen aus, bis das Werk vollendet vorliegt. Ueber des Verfassers Art, Beispiele aus unserer Musik zur Erhellung der griechischen anzuführen, sei noch ein Wort gesagt. Er sucht seine Beispiele mehr in dem sogen. Volksgesange, als in der Kunstmusik, und ausserordentlich oft muss das schwäbische Volkslied »Gang i ans Brünele« herhalten, es nimmt bei diesem gediegenen Gelehrten dieselbe bevorzugte Stellung ein, wie bei unsern Männergesangvereinen. Abfällige Bemerkungen hierüber, nämlich über die Dürftigkeit der aus unserer Musik beigebrachten Belege, sind vorauszusehen. Aber wir stimmen denen so wenig bei, dass wir darin sogar einen Vorzug erblicken. Es giebt eine Periode im Bereiche unserer Tonkunst, in welcher die Gleichartigkeit der Formen und Werke, überhaupt der gesammten Entwicklung, mit der griechischen handgreiflich und durch eine Fülle von Beispielen zu belegen ist. Hätte Hr. Westphal, anstatt sich auf die schwäbischen Lieder und höchstens Beethoven zu beschränken, in jene Periode sich eingelebt und von dort seine Beispiele entlehnt, so läge die Befürchtung nahe, dass die Unmittelbarkeit seiner Einsicht in die griechische Musik dadurch getrübt sein könnte, eben weil die Aehnlichkeiten so schlagend sind. Der Kreis seiner Volkslieder und Beethoven vermögen dies aber nicht; wir haben also auch von dieser Seite die volle Gewähr, dass alle seine Einsichten und Ergebnisse rein aus der Sache selbst geschöpft sind und dass auch die innerlich lebendige anschauliche Darstellung nur aus dieser Quelle kommt. Alles ist unmittelbar an dem Werke, selbst seine kleinen Mängel.

Sollte diese Anzeige etwas dazu beitragen, die Aufmerksamkeit auf dasselbe zu lenken und dadurch den Verfasser zur beharrlichen Fortsetzung seiner Arbeiten zu ermuthigen, so würde mich solches um so mehr freuen, weil von den Lohnschreibern in unsern Journalen kein verständiges gerechtes Wort zu erwarten ist*). Das Buch ist zu gut für sie; die Belobung des Seichten nimmt

---

*) Zwei Belege hierzu. 1. *Recension über Hrn. R. Westphal's Werk in der Leipziger Illustrirten Zeitung.* »Die erste Abtheilung dieses Werkes, welche uns allein vorliegt, enthält auf 298 Seiten drei Kapitel mit den Hauptüberschriften ..... Es ist darin die Rede von den Scalen, Instrumenten, Formen, Musikern u. s. w., der antiken Tonkunst, wie dergleichen Nachrichten und Darstellungen, mehr oder weniger ausführlich von Drieberg, Kiesewetter [!], Fortlage, Bellermann, Ambros u. a. m. aus den Notizen der alten Schriftsteller geschöpft, zusammengestellt und zu erklären gesucht worden sind. Natürlich ist dies neueste Buch das beste über diesen Gegenstand,

ihre Federn zu sehr in Anspruch. Möge nur die Unsitte immermehr aufhören, auch von solchen Werken Recensionsexemplare in alle Winde zu verstreuen.

3.

Kleinere Anzeigen.

Scriptorum de Musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit **E. de Coussemaker.** Tomus I. Parisiis, apud A. Durand. MDCCCLXIV. (XXIII u. 446 pp. in 4°.)

L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles par **E. de Coussemaker.** Paris, A. Durand. V. Didron. MDCCCLXV. (XII u. 292 u. CV u. 123 pp., nebst 14 Seiten Index, in 4°.)

Beide Werke enthalten vieles was die Wissenschaft fördert, aber auch manches Ueberflüssige und Verkehrte. Dass der Verfasser in der Sammlung der mittelalterlichen Musikschriftsteller seine Zuthaten in lateinischer Sprache gegeben hat, lässt sich nur bedauern, denn wir sehen ihn lieber in französischer

---

wie die Vorrede nach altem Schriftstellerbrauch versichert, und sollen die Schwächen und Irrthümer der Vorgänger darin aufgedeckt und verbessert werden. [Ist eine Lüge, da Hr. Westphal sich fast garnicht, und zum Theil weniger als man wünschen möchte, mit den Meinungen seiner Vorgänger, sondern nur mit den Quellen beschäftigt.] Als Hauptquelle wird das kleine Buch von Plutarch über Musik bezeichnet, von welchem Autor aber nur die Einleitungs- und Schlusskapitel und etwa noch der Abschnitt über die akustischen Zahlen des platonischen Timäus die eigene Arbeit ist. Alles übrige sei ein möglichst treues Excerpt aus zwei älteren griechischen Schriftstellern, aus Heraklides Ponticus und aus Aristoxenos u. s. w., benutzt von vielen, doch ganz verstanden noch von niemand, wie der Verfasser behauptet, und welches volle Verständniss nun von ihm erst erschlossen werde. Eine Untersuchung, inwiefern Hr. Westphal seine Aufgabe gelöst, muss den Fachblättern überlassen bleiben. Ein sehr belesener und scharfsinniger Forscher in diesem Gebiete ist er jedenfalls, sein Werk aber doch nur von Interesse für die Musikgelehrten. Die modernen Musikfreunde [!] werden sich an Beethoven's Sinfonien und allen Schöpfungen unserer grofsen Meister erfreuen können, ohne zu wissen, was die alten Griechen unter Nete, Paranete, Trite, Paramese u. s. w. verstanden, oder dass die Ansicht der neuern Literaturgeschichte, Terpander sei jünger als Archilogus [!], nach des Verfassers Forschungen unhaltbar sei u. s. w.«!! (Ill. Ztg. No. 1177 v. 20. Jan. 66.) Hat wohl derselbe alte leichtsinnige Windbeutel geschrieben, der ebendort den 2. Band meiner Biographie Händel's anzeigte, ohne (wie ich zufällig aber völlig zuverlässig erfuhr) einen Bogen davon gelesen zu haben.

2. *Recension desselben in der Leipziger 'Europa'.* »Erste Abtheilung, enthaltend die Geschichte der alten Musik. Es sind drei Kapitel da mit den Ueberschriften ..... Ein Urtheil über das, wie wir ohne Grund durchaus nicht bezweifeln mögen, gewiss gediegene Werk kann natürlich nur ein Fachgelehrter, deren Zahl freilich klein sein wird, abgeben. Was verstehen wir Laien und was brauchen wir zu verstehen von Nete, Paranete, Trite, Paramese, von Polymastus, Phrynis, Terpander, Archilogus [!] u. s. w.?« (Europa 1866 No. 4.) Die Europa sucht Leser und Freiexemplare noch besonders dadurch anzulocken, dass sie schnellstens, nämlich Woche um Woche, über die neuesten Erscheinungen der Literatur zu berichten verheisst. Nach obigem Schema geht's allerdings sehr schnell. Uebrigens zeigt die Vergleichung, dass beide angef. Recensionen von einem und demselben »Laien« herrühren.

Weitschweifigkeit, als auf lateinischen Stelzen einherschreiten. Auf die einzelnen Tractate, wenigstens auf die wichtigsten, näher einzugehen, wird sich später Gelegenheit finden; so z. B. werden Franco's Schriften schon im nächsten Bande von H. Bellermann lateinisch und deutsch nach den besten vorhandenen Quellen mitgetheilt und erklärt werden. Und es sei hier gleich gesagt, dass die dunkeln, uneleganten Schriftsteller des Mittelalters ohne eine solche Durcharbeitung im Einzelnen zur Zeit wenig Nutzen gewähren, wenn auch die von Hrn. Coussemaker auf ihre Sammlung verwandte Mühe und Gelehrsamkeit mit Dank anzuerkennen ist. Eine von C. nicht benutzte Handschrift von Franco's »*Ars cantus mensurabilis* (hier pp. 117—136 gedruckt) befindet sich in der Bodleiana zu Oxford, und es ist um so auffallender dass er dies übersah, da er den kleinen Tractat desselben Franco »*Compendium Discantus*« (pp. 154—156) eben nach dieser Oxforder Handschrift publicirt hat. Seite 292—296 ist gedruckt eine »VIII, *Abrevatio Magistri Franconis a Johanne dicto Balloce*« mit dem Anfange »Gaudent brevitate moderni. Quandocunque punctus quadratus, vel nota quadrata tractum habens descendentem a parte dextra, longa dicitur« etc. Denselben Anfang hat »X, *Anonymi 2, Tractatus de discantu*« p. 303—319, und »XI, *Anonymi* 3, *de cantu mensurabili*« p. 319—327. Beide sind längere Ausführungen auf Grund der Franconischen Anweisung und hätten unmittelbar auf diese folgen sollen, und zwar der kürzere, No. XI, zuerst, als No. IX, darauf der ausführlichere und in mancher Hinsicht lehrreiche No. X zuletzt, nämlich ebenfalls als No. X. Was ihnen zu Grunde liegt, rührt aber nicht von dem Kölner, sondern von dem Pariser Franco her. In einer sehr kurzen, mit No. VIII wohl ziemlich überein kommenden Fassung ist dieses auch erhalten durch eine jetzt in München befindliche, aus Regensburg stammende Handschrift, die nach der Mittheilung des Hrn. Dr. D. Mettenleiter an mich also beginnt: »Incipit practica musice artis mensurabilis Magistri Franconis. Gaudent brevitate moderni. Quicunque punctus quadratus seu nota quadrata tractum habens a parte dextra descendentem longa dicitur, ut hic (Beispiel). Longa plicata ascendendo et descendendo sic formatur,« etc.

»*L'art harmonique*« enthält eine unschätzbare Sammlung von 51 mehrstimmigen Tonsätzen, hier auf CV Seiten abgedruckt in den Notenzeichen des Originals und zwar auf eine bewundernswerth schöne und vollkommne Art. Fast sämmtliche Stücke befinden sich in einer Handschrift der medicinischen Facultät zu Montpellier, geschrieben im 14. Jahrhundert, aber Compositionen aus den beiden vorhergehenden Jahrhunderten, also aus der frühesten Zeit der contrapunktischen Bildungen, enthaltend, u. a. auch einige Tonsätze von Franco von Köln. Die Uebertragungen dieser zwei-, drei- und vierstimmigen Stücke in unsere Notenschrift lässt der Verfasser sodann auf 123 Seiten folgen. Besser wäre gewesen dieselbe Seite um Seite gegen das Original zu setzen, was im Druck sich leicht hätte bewerkstelligen lassen und die Vergleichung ungemein erleichtert haben würde. Ebenso hätten die kritischen Bemerkungen, die jetzt *vor* den Originalen pp. 269—292 stehen, am Schlusse jedes Satzes in kleineren Lettern Platz nehmen können. Jetzt muss man an drei Stellen aufsuchen, was doch zusammen gehört. Indess, wenn die Theilung damit zu Ende wäre, so ginge es noch an. Aber das ganze Buch fällt so auseinander, dass es aufhört ein geordnetes einheitliches Werk zu sein; die vierfache Paginirung, welche der Verfasser beliebt hat, ist insofern wirklich recht bezeichnend. Einen alphabetischen Index, und zwar einen ungenügenden, von 6 Seiten findet man am

Ende des Bandes, welchem aber folgt »table des matières« von 8 Seiten, wodurch der Index wieder versteckt und zum Theil überflüssig gemacht wird. Doch dieses möge noch hingehen. Nun stehen aber *vor* den kritischen Noten, die ebenfalls schon *vor* der Musik stehen auf welche sie sich beziehen, pp. 209—268 appendixweise noch folgende Sachen: 1) die Texte der unten folgenden Tonstücke, und zwar dieselben Worte, sogar mit denselben Lettern gedruckt, die schon bei der Musik zweimal, nämlich unter der alten Notation wie unter der Uebertragung, stehen (pp. 209—243); 2) ein Verzeichniss der Textanfänge sämmtlicher Compositionen des Manuscripts von Montpellier nach der Folge der Handschrift (pp. 244—256), — soll denen dienen, welche den Dichtungen der ungedruckten Stücke ihre Aufmerksamkeit zuwenden wollen, hätte aber, um für diese wirklich belehrend zu sein, ganz anders abgefasst werden müssen; 3) eine alphabetische Liste derselben Stücke und zwar in vier Unterabtheilungen: lateinische Stücke, französische Stücke, lateinische Tenore, französische Tenore (pp. 257—268), angeblich ebenfalls zur Erleichterung der Untersuchungen. Durch alle diese »Erleichterungen« ist ein Labyrinth zu Stande gekommen, in welchem das, was darin zu finden ist, überhaupt nur mit einem beträchtlichen Zeitaufwande, vieles aber garnicht gefunden werden kann. So z. B. fehlt bei den Uebertragungen die Hinweisung auf die Seite wo das Original, und auf die wo der kritische Anhang steht, dagegen ist die völlig überflüssige Angabe der Seite des Montpellier'schen Manuscriptes auch bei den Uebertragungen wiederholt, obwohl sie hier weder Sinn noch Zweck hat. Die 60 Quartseiten für den genannten dreifachen Appendix pp. 209—268 müssen wir als einen kostspieligen und unbequemen Luxus bezeichnen, und ebenfalls auch einen guten Theil der vorhergehenden 208 Seiten langen Abhandlungen über die Componisten der Tonstücke und die Musik jenes Zeitalters. Der Verfasser bewegt sich als Schriftsteller nur sehr schwerfällig, scheint aber eine grofse Lust zur Polemik zu besitzen; man kann sich also denken welche Weitschweifigkeit dies im Gefolge hat. Seitenlange Erörterungen liefsen sich, wollte man nur den thatsächlichen Inhalt in's Auge fassen, oft in ebenso vielen Zeilen erledigen. Dabei entwickelt der Verfasser eine erstaunliche Fertigkeit sich selber auszuschreiben; die lateinischen Citate aus seiner Sammlung der Theoretiker und seiner Geschichte der Harmonie im Mittelalter nehmen gar kein Ende. Bedenkt er denn nicht, dass diejenigen Leser, welche eins von den 300 abgezogenen Exemplaren der *L'art harmonique* besitzen, vorher auch schon die Quartanten *Scriptorum* und *Histoire de l'harmonie au moyen-âge* für schweres Geld sich angeschafft haben, also nachlesen können und, um einige Thaler zu sparen und ein handliches Buch zu bekommen, auch gern nachzulesen bereit sind? Eine unnöthig breitspurige Anlage und kostspielige Ausstattung eines Werkes scheint uns nicht lediglich eine Privatsache des Verfassers und des Verlegers zu sein, wie man oft sagen hört, sondern ein Unrecht einzuschliefsen eben gegen die besten ihrer Leser d. h. gegen ihre Käufer, abgesehen davon dass vollendete schriftstellerische Leistungen schwerlich auf diese Weise entstehen können. Unter den Gegnern räumt der Verfasser Herrn Fétis den ersten Platz ein. Dies ist vielleicht ein Familienstreit, der sich insofern der Beurtheilung entzieht. Aber soviel man sehen kann, hat Hr. Fétis sich recht zuvorkommend benommen, denn in der neuen Auflage der *Biographie universelle des musiciens* hat er der Biographie des Hrn. E. de Coussemaker vier Spalten eingeräumt, während der unmittelbar folgende Joh. Sigismund Cousser, der bedeutende Com-

ponist und nach Mattheson's Urtheil gröfste Dirigent seiner Zeit, noch nicht ganz eine einzige einnimmt und viele andere grofse Tonmeister sich dort noch enger behelfen müssen.

Was einen Hauptpunkt, die Bestimmung des Zeitalters Franco's von Köln, betrifft, so ist der Verfasser gegen Fétis und Nisard freilich vollkommen im Recht mit seiner auf soliden Beweisen gestützten, auch von mir stets getheilten Ansicht, dass Franco's Wirksamkeit in das letzte Viertel des zwölften, und nicht in das Ende des elften Jahrhunderts falle; aber er muss einen regelrechten Feldzug auf 15 Quartseiten unternehmen, um dieses Resultat zu gewinnen. Dagegen müssen wir ihm gegen Fétis darin Unrecht geben, dass der p. 79 mitgetheilte Satz ein Canon in der Octave sei. Es ist unzweifelhaft eine unisone Nachahmung für zwei Tenore und die alte Vorzeichnung also buchstäblich zu nehmen (die dritte Notengruppe im zweiten Tenor f g a ist verdruckt, sie muss eine Terz höher stehen, also a b c heissen, — im vierten Takte der beigefügten Uebersetzung ist auch ein Druckfehler); hierfür spricht nicht nur die Vorzeichnung, sondern musikalische Rücksichten gebieten es durchaus, denn *nur* als unisone Gänge sind diese Tonreihen begreiflich und erträglich. Dasselbe ist der Fall mit dem p. 81 mitgetheilten dreistimmigen Canon, obwohl der Verf. gerade diesen benutzt um Fétis' Ansicht lächerlich zu machen. So lange Hr. Coussemaker sich mit seinen bisherigen Entzifferungen der harmonischen Sätze des 12. und 13. Jahrhunderts zufrieden giebt, ist es unmöglich, ihm in diesen Dingen eine entscheidende Stimme zuzugestehen; er muthet uns zu, das Thema hier bei der zweiten Stimme im Einklange, bei der dritten aber in der Octave zu singen, obwohl die Schlüssel gleich sind und eine Gesangreihe wie für die Stimmen oder den mehrstimmigen Kunstgesang jener Zeiten überhaupt zu den Unmöglichkeiten gehört. Der Verf. sehe einmal die von ihm selbst edirten Tonsätze hierauf an; nur ein einziger unter ihnen, der meisterhafte Jubelgesang »Psallat chorus« von Franco von Köln No. XVIII, schwingt sich zum zweigestrichenen d auf, aber nicht höher.

Von den 340 Stücken der Montpellier'schen Handschrift hat Hr. Coussemaker 48 ausgewählt und mit drei andern vereint in dieser Folge gedruckt: No. 1—19 sind 3stimmig, No. 20 ist 6stimmig, No. 21—30 sind wieder 3stimmig, No. 31 und 32 sind 2stimmig, No. 33—41 wieder 3stimmig, No. 42—51 sind 4stimmig. Es ist mir nicht gelungen, Gründe für diese Anordnung ausfindig zu machen. Man sollte meinen, einer Folge No. 1—2 zweistimmige, No. 3—40 dreistimmige, No. 41—50 vierstimmige Stücke habe nichts im Wege gestanden. Aber für das nahe liegende Einfache und leicht Uebersichtliche ist der Verfasser nun einmal nicht. Nummer 20 gehört gar nicht hierher; dieser 6stimmige englische Canon findet sich in Chapell's Sammlung englischer Nationalgesänge in farbigem Facsimile nach dem Original und bei Hawkins und Burney in moderner Partitur, eine einfache Hinweisung auf diese zugänglichen Bücher würde daher genügt, ja mehr gewährt haben als des Verfassers Abdruck. Hätte er doch — wenn nun einmal in Grofsquart gearbeitet werden sollte — alle Nebendinge (wohin ich auch den gröfsten Theil der Einleitungen rechne) bei Seite gelassen und den vorhandenen Raum allein verwandt auf eine philolo-

gisch treue Edition der Montpellier'schen Handschrift, von der also jetzt kaum erst der sechste Theil gedruckt ist! Im Ganzen steht fest, dass wir das vorhandene musikalische Material des Mittelalters noch in vielen Menschenaltern nicht ausbeuten werden, wenn wir uns nicht an eine zweckmäfsig gedrängte Form der Mittheilung binden. Die Art, in welcher oben das Locheimer Liederbuch nebst dem Orgelbuche gedruckt ist, möchte ich zunächst zur Prüfung und Berücksichtigung empfehlen. Der selige Verfasser steuerte anfangs ebenfalls auf Grofsquart los mit langen Ausführungen und vielfachen Belegen und Beilagen, gedachte also, ganz wie hier Hr. von Coussemaker, auf Grund einer einzelnen Quelle die Geschichte der Kunst einer ganzen Zeit zu umschreiben, liefs sich aber noch rechtzeitig rathen — zum Vortheil der Leser und sicherlich nicht zum Schaden der Sache, denn das von uns auf 176 Seiten mitgetheilte und zugleich verarbeitete musikalische Material ist ebenso umfänglich, als das von Hrn. Coussemaker dargebotene, der Unterschied liegt nur in der Methode der Herausgabe. Die Leser mögen jetzt urtheilen, welche von beiden Arten die am schnellsten belehrende und am wenigsten mühevolle ist. Dem Hrn. Verfasser bleiben wir dankbar verbunden für seine Mittheilungen und den rein sachlichen Sinn, in welchem er forscht; aber seine Ergebnisse sind mit Vorsicht (wir sagen keineswegs: mit Misstrauen) aufzunehmen, und als Schriftsteller wird er nie unser Vorbild sein können.

Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert. Von **Philipp Wackernagel.** Frankfurt a/M. und Erlangen, Heyder und Zimmer. 1855. (X u. 718 Seiten in kl. 4.)

Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius. Von **Philipp Wackernagel.** Erster Band. Leipzig, B. G. Teubner. 1864. (XXV u. 897 Seiten in Lex.-8.)

Dem vlaemisch-französischen Autor setzen wir hier einen deutschen an die Seite, der in seinem Fache ein ebenso grofser, ja noch gröfserer Specialist ist und fast zu denselben Bemerkungen Anlass giebt. Als er 1841 die ersten Früchte seiner Studien in einem Bande herausgab, welcher auf die folgenden Arbeiten in diesem Fache den entschiedensten Einfluss gehabt hat (»Das deutsche Kirchenlied von M. Luther bis A. Blaurer«), spottete Hoffmann von Fallersleben, ein weit besser geschulter Philologe, im Gefühl des Fachmannes über den emphatischen Stil und die dilettantische Unsicherheit in der Beurtheilung der Formen der deutschen Poesie vor Luther, ähnlich wie der musikalische Fachmann Fétis, der alles kann und daher natürlich auch alles besser weiss, die Arbeiten des »amateur de musique« Coussemaker ansah. Aber Herr Wackernagel hat sich dadurch nicht abhalten lassen weiter zu forschen und zu unserm ersten deutschen Hymnologen aufzuschwingen, als welcher er nun eine gänzlich neue Bearbeitung seines Werkes von 1841 in einem mindestens sechsfach vergröfserten Umfange liefert. Einen Theil desselben, die Gesangbuchtitel und Vorreden, veröffentlichte er 1855 in der »Bibliographie« für sich und erregte Erstaunen durch den Reichthum des neu gewonnenen Materials sowie durch die

peinliche Genauigkeit und Umständlichkeit der Beschreibungen. Eine viel gröſsere Erweiterung noch als die Quellenangaben erfuhr der andere Theil, die Lieder, die nun seit 1862 in dem zweiten der genannten Werke in vier (wahrscheinlich 5 bis 6) Bänden lieferungsweise erscheinen. Der erste vollständig vorliegende Band hat im Laufe des Druckes eine etwas andere Gestalt und eine krausere Ordnung erhalten, als vorher zu sehen war; wir veranschaulichen sie durch folgendes Schema:

I. Lateinische Hymnen und Sequenzen vom Anfang des 4. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. (S. 1—362.)

II. Zur Bibliographie. (S. 363—884.) Sind Nachträge zu dem Werke von 1855, die also fast denselben Raum einnehmen. Sie zerfallen in mehrere an einander geschobene Theile:

1. Von den Liederhandschriften des Mönchs von Salzburg im 15. Jahrh. bis zum Jahr 1675. (S. 363—745.)
2. Aus den Jahren 1513—1615. (S. 745—817.)
3. Zur niderländischen Hymnologie, von 1570—1610. (S. 818—830.)
4. Vorreden zu mehreren der vorstehend beschriebenen*) Gesangbücher:
   a. deutsche aus den Jahren 1527—1644. (S. 831—881.)
   b. niderländische aus den Jahren 1566—1579. (S. 882—884.)
5. Verzeichniss der in dem Werke »Das deutsche Kirchenlied« von Ph. Wackernagel, Stuttgart 1841, enthaltenen Lieder nach ihrer Reihenfolge. (S. 885—892.)

Dieses Quodlibet findet der Verf. nun so natürlich und so in sich selbst übersichtlich, dass er dem starken Bande nicht einmal ein kleines Inhaltsverzeichniss vorgesetzt hat. Die Bibliographie vom J. 1855 hat ebenfalls schon einen Nachtrag, von S. 454 an, und S. 712 noch einen »letzten Nachtrag«; hier kommen dann zwei andere dazu, also hat man ein Gesangbuch wenigstens in vier Verzeichnissen zu suchen. Dabei finden sich keinerlei Hinweisungen von der Beschreibung des Buches auf die Vorreden, und umgekehrt, obwohl dies so nothwendig ist und so leicht zu bewerkstelligen gewesen wäre; man muss also die Vorreden auf gut Glück auch noch wieder in zwei Verzeichnissen suchen. Und die Bibliographie dieses Faches nimmt nun zusammen zwölfhundert doppelspaltige Seiten ein! Dass hier von vorn herein etwas versehen sein müsse, dass der Verf. sein Arbeitsexempel wissenschaftlich nicht richtig angelegt habe, liegt auf der Hand, auch muss das jeder gewahr werden, der in dem Werke nicht nur blättern, sondern mit Hülfe desselben wirklich arbeiten will. Das Werk ist ebenfalls, wie das Coussemaker's, ein Labyrinth, in welchem man sich erst völlig eingewohnt haben muss, um es mit einiger Leichtigkeit benutzen zu können.

Dass der Verf. sich nicht eine bestimmte, der Sache entsprechende Grenze zog, ja die viel zu weit gesetzte Grenze nicht einmal einhielt, hat die ganze Weitschichtigkeit verursacht. Die Sammlung der lateinischen Dichtungen gehört zunächst garnicht hierher; wir besitzen vortreffliche neuere Ausgaben derselben, auf welche verwiesen werden konnte, und hielt der Verfasser die la-

*) Diese Ueberschrift setzt der Verf. selber S. 831, sie passt aber nicht ganz, denn der niderländische, in London 1566 gedruckte Psalter, aus dem S. 882 die Vorrede mitgetheilt wird, befindet sich nicht unter den »vorstehend beschriebenen« Gesangbüchern.

teinische Poesie der Evangelischen im Reformationszeitalter für so bedeutend und bisher verkannt, wie er zu Anfang der Vorrede angiebt, so blieb ihm unbenommen, ihnen in einer gesonderten Ausgabe zu ihrem Rechte zu verhelfen. Sodann soll das Werk dem Titel nach gehen bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, was doch höchstens bedeuten kann bis zum Beginn des 30jährigen Krieges: aber der Verfasser schwimmt auf dem Strome seiner Literatur bis über die Hälfte dieses Jahrhunderts hinaus und beschreibt ein Gesangbuch vom Jahre 1675 (sogar ein katholisches, S. 743—45) noch ebenso munter und unbefangen breit wie eins aus Luther's Zeit, und macht erst vor dem, bei unsern Orthodoxen übel angeschriebenen Zeitalter der Pietisten Halt. Wollte er die ganze kirchliche Liederdichtung umfassen von Luther bis P. Gerhardt — wogegen gewiss niemand etwas einzuwenden gehabt hätte — so wäre nur seine erste Pflicht gewesen, dieses sich selber und seinen Lesern klar zu machen.

Ausser den wirklichen Gesangbüchern zieht der Verf. in den Kreis seiner Beschreibung sämmtliche liturgische Bücher, alle Einzeldrucke und endlich auch die in Stimmheften gedruckten Sammlungen mehrstimmiger geistlicher Lieder, also die kirchlichen Chorwerke. Alle drei gehören dahin, aber in Nebenabtheilungen, jede getrennt für sich, und während für die eigentlichen Gesangbücher aller Raum zu gewähren ist, den der Verf. wegen der grofsen Titelschriften und ausführlichsten Druckbeschreibungen in Anspruch nimmt, sind diese Nebenquellen auch nur als solche zu behandeln und hinsichtlich alles weiteren denjenigen zu überlassen, deren Aufgabe es mit sich bringt sie als Hauptgegenstände zu tractiren, so dass Agenden, Kirchenordnungen u. s. w. den liturgischen Werken, weltliche und geistliche Einzeldrucke einer ausschliefslich hierauf gerichteten Bibliographie und die geistlichen Chorgesänge den Musikverzeichnissen zufallen. Dass diese Fächer zur Zeit noch nicht hinreichend bestellt sind, erklärt zwar des Verfassers übergreifende Materialanhäufung, aber rechtfertigt sie nicht. Jedem das Seine! Wie wenig ein Uebergreifen in andere Gebiete nützt, zeigen wir ihm gerade bei demjenigen, welches uns hier zunächst angeht und in der That von allen noch am wenigsten angebaut ist, dem *musikalischen*.

Bei den Verzeichnissen von Drucken geistlicher Chorwerke copirt er nämlich ebenfalls den Titel, und zwar den *eines einzelnen Stimmbuches*. In der That, so unglaublich es musikalischen Lesern klingen muss, er beschreibt von einem ihm vollständig vorliegenden Werke das einzelne Stimmbuch (gewöhnlich den *Tenor*, oder den *Discant*) bibliographisch peinlich und kleinlich, ohne von dem Ganzen ein Wort zu sagen! Mitunter giebt er die Zahl der Stimmbücher und hin und wieder auch ihre Namen an (also das, womit eine bibliographische Beschreibung dieser Chorwerke zu beginnen hat), aber ganz beiläufig. Was ihm die Hauptsache ist, zeigt er z. B. bei Eccard's Neuen Liedern von 1589, die er in der »Bibliographie« zuerst S. 424 nach seinen »flüchtig gemachten Aufzeichnungen« und dann das. S. 489—90 ausführlicher beschreibt. Weil es Eccard betrifft, den er auf jede Weise bevorzugt, lässt er hier seiner Beschreibung einige musikalische Notizen einfliefsen, darunter auch überflüssige, wie u. a. die namhafte Anführung der 13 weltlichen Lieder dieser Sammlung. Wir wären in der That begierig zu erfahren, wodurch der Verfasser es wissenschaftlich zu rechtfertigen suchen würde, dass die weltlichen Lieder *dieser* Sammlung nur im geringsten mehr verdienen in einer Bibliographie des deutschen Kirchenliedes namhaft gemacht zu werden, als die hundert anderer Sammlungen aus jener

Zeit. Trotz dieser zwiefachen Aufführung bleibt die Beschreibung des genannten Musikwerkes doch noch lückenhaft. Seite 424 sagt er »In fünf Stimmbüchern gedruckt«; Seite 489 in der genaueren Anführung »Mir liegt nur die Discantstimme vor«; und Seite 490 über den Aufenthaltsort »Bibliothek der Ritterakademie zu Liegnitz«. Frage: ist das vollständige Werk in Liegnitz, oder nur die Discantstimme? und wenn letzteres, nach welcher Quelle sind die S. 424 gedruckten angeblich »flüchtig gemachten Aufzeichnungen« angefertigt? Also wir haben nun zwei Beschreibungen von zusammen 123 Zeilen, und sind jetzt nicht einmal im Stande mit Gewissheit zu sagen: »*Eccard,* Neue Lieder mit fünf und vier Stimmen. Königsberg 1589. Fünf Stimmbücher in obl. 4: Discantus (Altus) Tenor (Bassus) (Quinta vox). Vollständiges Exemplar auf der Bibliothek der Ritterakademie zu Liegnitz«! Hätte der Verfasser für *diesen* Theil seiner Literatur, wenn er ihn nun einmal nicht wollte fahren lassen, sich doch lieber in aller Einfalt die Antiquariats- und Auctionskataloge zum Muster genommen! sie sagen wahrhaftig das uns zunächst zu wissen Nöthigste in Zeilen, was bei ihm in Spalten *nicht* steht!

Die Vorreden, welche gesondert zum Abdruck kommen, sind wenigstens nicht überall mit Takt ausgewählt, was durch Planlosigkeit der Anlage und einseitige Neigungen des Verfassers gleichmäſsig verschuldet zu sein scheint. Man erhält die Vorreden zu Eccard's Chorwerken, aber nicht die zu den eigentlichen mehrstimmigen Gesangbüchern, z. B. nicht die zu dem in Eisleben 1598 in 8 Theilen erschienenen vierstimmigen Gesangbuche, obwohl er selber gesteht »die Vorreden sind musikalisch sehr wichtig« (Bibliographie S. 440). Eben solche Vorreden musste er geben, also u. a. auch die zu Calvisius' vierstimmigen Gesängen von 1597, dagegen die sämmtlichen Eccard'schen weglassen, denn die ersteren Werke sind nichts und wollen nichts sein, als vierstimmige Harmonisirungen der Kirchengesänge, also Choralbücher, Eccard's Werke dagegen sind sämmtlich für den Singchor geschrieben, nicht zur Begleitung des Gemeindegesanges. Diese Unterscheidung ist durchgreifend, und es lässt sich darnach mit völliger Sicherheit eine Grenze ziehen, die einzuhalten für den Verfasser und sein Werk ungemein nützlich gewesen wäre. Wollte er aber durchaus weiter gehen, so musste er Alle gleichmäſsig zu ihrem Rechte kommen lassen, falls er den Anspruch erheben will, den deutschen Kirchen- und kirchlichen Chorgesang in seiner Gesammtheit nach allen Seiten hin in einer rein sachlichen Beschreibung unparteiisch dargelegt zu haben. Aber die Sache ist dem Verfasser eben über den Kopf gewachsen, nicht durch ihre Ueberfülle, denn sie kann sich an stofflichem Reichthum mit vielen andern Gebieten der Wissenschaft (z. B. dem rein musikalisch-historischen des 16. und 17. Jahrhunderts) nicht entfernt messen, sondern durch die Methode seiner Arbeit oder vielmehr den Mangel an aller und jeder Methode in der Anordnung des Ganzen. Von Cornelius Becker's Psalmen 1602 theilt er »Bibliographie« S. 679—684 Dedication und Vorrede mit, aber schon vorher S. 447 bei der Beschreibung des Buches füllt er mit Auszügen der Kernstellen eben dieser Dedication und Vorrede eine volle Seite von zwei enggedruckten Spalten. Im »Kirchenlied« I, S. 627 beschreibt er sodann die 2. Ausgabe desselben Psalters vom folgenden Jahre (1603) und obwohl er dazu 72, sage zweiundsiebzig Zeilen gebraucht, sagt er doch mit keinem Worte dass die erste Ausgabe S. 447 der »Bibliographie« verzeichnet ist und die Vorreden ebendaselbst S. 679—84 gedruckt sind. Einige Seiten weiter wird die von Calvisius vierstimmig bearbeitete dritte

Ausgabe beschrieben, trotz der 40 Zeilen ebenfalls wieder ohne alle Hinweisung auf die vorigen. Hierbei wird gesagt, dass die »Zuschrift C. Beckers an die Churfürstin Sophie von Sachsen 23 Seiten« einnehme, aber wir erfahren nicht, dass dieselbe in der »Bibliographie« gedruckt und ob sie in dieser späteren Ausgabe noch wörtlich dieselbe ist; es ist uns also anheim gegeben zu vermuthen, entweder sie sei nachträglich noch erweitert, oder (was wahrscheinlich) sie nehme jetzt nur in Folge eines weitläufigeren Druckes 23 Seiten ein. Cornelius Becker setzte diesen Psalter mit Bewusstsein dem calvinistischen von Lobwasser entgegen, es sollte der *lutherische* Psalter werden; aus den drei Auflagen in vier Jahren geht hervor, dass diese Absicht und Bedeutung nicht verkannt wurde. Solche Bücher haben immer eine doppelte Wichtigkeit und verdienen daher auch eine besonders aufmerksame Beschreibung. Es ist mir ein Beweis mehr, wie stückweise und garnicht aus dem Ganzen heraus der Herr Verfasser arbeitet, dass sich über die Bedeutung und Geschichte dieses Psalters keine Andeutung bei ihm findet, ja dass nicht einmal die folgenden Ausgaben von ihm verzeichnet sind. Wenn der Verf. trotz der auf dem Titel genannten Zeitgrenze mit Druckbeschreibungen bis in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts geht, so ist dies nur auf eine einzige Weise zu rechtfertigen, nämlich dadurch, dass es lehrreich sei, die Geschichte solcher Gesangbücher zu verfolgen, welche bis etwa zum Jahre 1610 zuerst erschienen und auch noch in der folgenden Zeit Bedeutung erlangt und Auflagen erlebt haben. Einen solchen Grund würde man ohne Zweifel gelten lassen. Zu den Büchern dieser Art gehört nun ganz vornehmlich Becker's Psalter. Er wurde in Sachsen ein kirchliches Buch, und nicht hier allein. Calvisius Melodien scheinen auf die Dauer aber nicht genügt zu haben, denn Heinrich Schütz setzte auf Veranlassung des Churfürsten neue dazu, mit denen der Psalter 1628 wieder gedruckt wurde. Mit derselben Musik liefs der Herzog Gustav Adolph von Mecklenburg-Güstrow, ein gut lutherischer Herr, diese Psalmenlieder 1640 in seiner Residenz für den kirchlichen Gebrauch seines Landes drucken (»zierlich in Octav ausgehen«, wie der Componist schreibt) — nebenbei bemerkt das einzige Gesang- und Musikbuch, welches auf Veranlassung eines Landesherrn bis dahin in Mecklenburg erschienen war. Sodann veranstaltete Schütz eine Ausgabe letzter Hand in Folio 1661, die Churfürst Johann Georg II. 1676 in Quart wieder auflegen liefs, und aus einem sachsen-weifsenfelsischen »Kirchenbuche« vom J. 1714 lässt sich beweisen, dass der Psalter mit dieser Musik auch dort in die Liturgie aufgenommen, also noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Sachsen gesungen wurde. Von all dem weiss (d. h. sagt) der Verf. nichts, obwohl ihm ohne Zweifel mehrere der genannten Bücher zu Gesicht gekommen sind. Eine Folge seiner unzusammenhängenden Zettelarbeit! Aber auch noch andere Gründe dürften hier mitgewirkt haben; wir vermuthen eine schwächliche Abhängigkeit von Winterfeld's Urtheil, der den Schütz-Becker'schen Psalter scheel ansah, ebenfalls ohne über seine kirchliche Bedeutung genügend unterrichtet zu sein. Gesetzt, Winterfeld's Urtheil wäre richtig, was es nicht ist, so handelt es sich hier doch zunächst garnicht um *unsere* Ansichten über den Werth oder Unwerth dieses Psalters, sondern lediglich um die Ansichten und Zeugnisse *jener* Zeit, um eine Reihe von Thatsachen also, die vollständig treu und geordnet darzulegen des Verfassers alleinige Aufgabe war.

Lehrreich in ihrer Art und nützlich sind alle bibliographischen Artikel Wackernagel's, viele davon gestalten sich zu kleinen Abhandlungen über das

betreffende Buch, nicht nur an Umfang sondern auch an Gehalt und Bedeutung. Aber was in sieben besondere Werke gehört, ist hier zusammen geschoben, so dass man, missmuthig über die beständige Störung, welche der Hauptgegenstand dadurch erleidet, schliefslich nur den schönen Raum und des Verfassers unsägliche Mühe beklagt. Allerlei Schnurrpfeifereien, die mit dem Kirchenliede rein garnichts zu schaffen haben, Erbauungsschriften, satirische Gedichte, gereimte und ungereimte theologische Streitschriften, Dialoge und Komödien, beschreibt er durchaus mit derselben Ausführlichkeit wie seine eigentlichen Quellen. Was er im Vorwort zur Vertheidigung ihrer Aufnahme sagt, ist nicht die Darlegung eines erprobten Grundplanes, sondern eine Rechtfertigung nach der That, so zu sagen von der Anklagebank aus, und verfängt nichts. Da ist z. B. S. 809—812 eine Komödie aus dem J. 1597 beschrieben und in Auszügen mitgetheilt, obwohl der Verf. gesteht »Geistliche Lieder als solche finden sich in dem vorliegenden Spiele so wenig als im Speculum mundi 1589«, was ihn aber nicht abhält, auch dieses sogar auf 6 Seiten, 12 Spalten, in langen Auszügen vorzulegen! weil es von einem Pastor herrührt und sich weder in Form noch Inhalt über den Horizont eines solchen erhebt! denn obwohl »geistliche Lieder als solche in dem Stücke nicht vorkommen, liebt es der Dichter doch, längere Auslassungen liedartig zu gestalten« (S. 803), d. h. mit andern Worten, Gesangbuchsreime oder die Formen geistlicher und weltlicher Lieder binden und hemmen ihm die freie dramatische Rede. Aber das war ein Kennzeichen und der Grundmangel unserer gesammten dramatischen Poesie jener Zeit, ein so augenscheinlicher Mangel, dass ihn selbst die Engländer bemerkten (»der Deutsche stellt auf der Bühne dar, was der Prediger auf der Kanzel behandeln sollte«, schreibt Whetstone 1578 in seiner Dedication der »Historye of Promus and Cassandra«). Hiernach hätte der Verfasser also die Pflicht, sämmtliche dramatische Producte jener Zeit, besonders aber auch die Jesuitenspiele und geistlichen Opern des 17. Jahrhunderts aufzunehmen, denn in diesen finden sich wirkliche Kirchenlieder, zum Theil sogar mit den Melodien. Wollte er aber vornehmlich eine Pastoren-Raritätenkammer aus der echt orthodoxen Zeit liefern, so ist er auch in seinem Rechte, dann aber ebenfalls noch lange nicht zu Ende; aber billig wäre doch gewesen, dies rechtzeitig und am rechten Orte (auf dem Titel) zu bemerken, damit harmlose Leute sich vorsehen konnten. Er selber sagt über den Nutzen des bunt mannigfaltigen Inhalts: »Nicht ohne Beziehung möchte ich sagen, dass man einerseits meine Bibliographie mit dem Gefühle, dass sie latente Geschichte sei, lesen und sich damit unterhalten kann, diese während des Lesens zu wecken und an ihren Denkmählern zu Worte kommen zu lassen, andrerseits durch nichts gehindert ist, jede in derselben enthaltene Charakteristik dadurch, dass man sie mit literatur- und kirchenhistorischen Beziehungen umgiebt und durchflicht, in eine Monographie zu verwandeln«. (Vorwort S. XI.) Wovor uns Gott bewahren möge! Der Verf. bedenkt hier wirklich nicht was er sagt und welche Geister er loslässt. Was ist wohl leichter für schreibselige Stadt- und Landprediger, als seine Artikel durch Hülfe einiger bekannten Handbücher mit literarischen und kirchlichen Beziehungen zu umgeben? Denn kirchlich orthodox und literarisch und eitel nach Autorenruhm sind sie ja nachgerade Alle, nur nicht herzensfromm und bescheiden das Maafs ihrer Kräfte abwägend. Herr Wackernagel, der doch in seinem Kerne ein der Wissenschaft und Wahrheit aufrichtig anhängender Mann ist, kann unmöglich Gefallen haben an der bisherigen hymnologisch-literarischen

Schriftstellerei unserer Geistlichen; er sollte aber so scharfsichtig sein zu wissen, dass seine angezogenen Worte nur bei dieser Klasse zünden werden, denn der wirklich durch inneren und äusseren Beruf literarisch Thätige weiss schon durch die Richtung seiner Arbeiten, wozu er ein so reiches und selbständiges Quellenwerk zu gebrauchen hat. Statt der indirecten Aufmunterung zum Monographienschreiben wäre daher eine ausdrückliche Warnung dagegen gerade hier am Orte und sicherlich von den wohlthätigsten Folgen gewesen.

Ein langes Vorwort erwartet man schon von Hrn. Prof. Wackernagel. Das hier vor dem »Kirchenlied« gegebene ist so kraus und bunt wie das Buch selber. Ueber die Unterstützung, welche sein grofses Unternehmen bei der allgemeinen Subscriptionseröffnung von Seiten der »conservativen Partei« erwartete, bekennt er sich getäuscht zu haben, und wir sollten meinen es müsse ihn vielmehr angenehm berühren, dass die Liebhaber seiner Arbeiten von allen Parteien und aus aller Welt Zungen sind; es müsse ihn freuen, dass alle echten Bestrebungen in Wissenschaft und Kunst, auch die einseitigsten, allgemeinhin Theilnahme in der gebildeten Menschheit erwecken, dadurch das Band des Lebens der Gesammtheit festhalten, die einzelnen Parteien überbrücken und eben hierdurch mit antreiben, »die unlauteren Elemente« in sich zu erkennen und auszustofsen (S. XXV). Die Menschheit müsste auseinander bersten, wenn es einer Partei möglich wäre, sich so abzurunden und in der Geschlossenheit vorzugehen, wie der Hr. Verfasser es sich denkt. Das ist zum Glück unmöglich; es ist eben die Wohlthat und ein Trost für Alle, denen die Interessen der Menschheit höher stehen als die einer Partei, dass Parteien immer nur zur Erreichung bestimmter einzelner Zwecke sich bilden und, wenn gegenstandslos geworden, in den fortflutenden Lebenswellen sich wieder auflösen. So haben denn auch politische oder theologische Abweichungen keinen wahrhaft vernünftigen Sachkenner abgehalten, Wackernagel's Forschungen nach Kräften zu fördern. Der Demokrat Uhland liefs sich herbei, den Aufruf zur Subscription mit zu unterzeichnen, und der Demokrat K. Goedeke war, wie der Verf. S. XVII gesteht, der Einzige dessen Beiträge ihm wirklich genützt haben: ein harter Schlag für unsere hymnologisirenden Pastoren! Trotzdem kann er nicht umhin, die lange Vorrede zu seinem Werke im echtesten Parteigeist abzuschliefsen. Der Kern seiner Arbeit hat mit seinen Privatansichten Gottlob nichts zu schaffen, aber man merkt doch allzusehr, wie sein Geist in Parteigeist aufgegangen ist. Seine Seite XIV, XV und XVII des Vorworts ausgesprochenen bibliographischen Grundsätze sind die besten, ja die einzig richtigen, aber in allen Fragen allgemeinerer Natur steht er auf merkwürdig schwachen Füfsen.

Von glühendem Eifer und unermüdlicher Ausdauer für seinen Gegenstand giebt jede Seite des Werkes Zeugniss. Ein lebhaftes und tiefes Gefühl in Sachen des Kirchengesanges ist ihm eigen, aber das wahrhaft grofse und so zu sagen mittelpunktliche Gefühl für diese Sache muss man ihm absprechen. Dies harte Wort gedenken wir nicht unbegründet zu lassen. Im Kirchengesange bilden Lied und Gesang, Wort und Weise die beiden Glieder éines Leibes. Man kann sie gesondert behandeln, aber nicht trennen; man kann nicht das eine bis in seine letzten Wurzeln verfolgen und das andere unangerührt lassen, d. h. wer so verfährt ist gewiss, dass ihm alle diejenigen Einsichten verschlossen bleiben, welche eben nur aus der gliedartigen Behandlung des Einzelnen und der Anschauung des lebendigen Ganzen entspringen können. Wer in seiner Bildung und angebornen Begabung einen Mangel fühlt, um beiden Seiten vollauf

gerecht zu werden und doch zu Arbeiten dieser Art sich berufen glaubt, der muss zuvörderst bedacht sein, sich mit einem Andern zu verbinden, nicht im Sinne nebensächlicher Aushülfe oder rein fabrikmäfsiger Arbeitstheilung, sondern so innig, dass sich das Eheverhältniss von Wort und Weise, von Dichter und Sänger (Tonkünstler) darin wiederspiegelt. Dann erst wird er, werden beide vereint, in den Mittelpunkt der Sache dringen, die zu allernächst eine künstlerische und sodann erst eine kirchliche, unter allen Umständen aber eine untrennbar poetisch-musikalische ist. Uhland sammelte unsere Volkslieder. Wer könnte feineren Sinn und richtigeren Takt bethätigen, als er gethan hat? Und doch war sein Werk als blofses Textbuch von Anfang an mangelhaft und ist unvollendet geblieben, obwohl sich manches für seine Ausschliefsung des Musikalischen anführen lässt, was bei vorliegender Sammlung des Kirchenliedes nicht zutrifft. Zunächst waren Uhland's »Volkslieder« doch nur eine Blumenlese, freilich umfangreichster und edelster Art. Sodann enthalten sie alle Arten der Liederdichtung, einschliefslich der historischen, aus dem ganzen späteren Mittelalter, was ihnen als Textbuch einen selbständigen Werth verleiht. Endlich ist die Melodie, und selbst das Singen, bei diesen weltlichen Liedern kein so stabiler Gegenstand, wie beim Kirchengesange, tritt sogar im Laufe der Jahrhunderte immer mehr zurück; und dass es zu Uhland's Zeit (in den Jahren 1820—40) überhaupt unmöglich war, den musikalischen Theil unserer alten Lieder so zu behandeln, wie er den poetischen Theil behandelt hat, wird wohl niemand bezweifeln, der erfährt, dass erst hier durch das Locheimer Liederbuch, also im Jahre 1866, die ersten echten Melodien eines verhältnissmäfsig kleinen Theiles unserer Volkslieder quellengetreu veröffentlicht werden. Dennoch würde es selbst einem Uhland unmöglich geworden sein, auf dem eingeschlagenen Wege den deutschen Volksgesang in seiner Gesammtheit, wie seine Absicht gewesen zu sein scheint, zu veröffentlichen, und bei jedem weiteren Schritte wären die Grundmängel seiner Anlage nur um so sichtbarer geworden. Wie viel ungünstiger steht es um Wackernagel's Arbeit, auf welche keine der angeführten Ausnahmen passt! Die kirchliche Dichtung lässt ihrer Natur nach so wenig Mannigfaltigkeit der poetischen Formen zu, dass eine einseitige Behandlung des Textlichen immer genöthigt gewesen ist, bei der Hervorhebung dogmatischer Bezüge länger zu verweilen, als bei der künstlerischen Betrachtung, und auf Gläubigkeit und reine Lehre mehr Gewicht zu legen, als auf das was ein Lied eben zu einer Dichtung macht. So betrachtet denn auch der Verfasser seine Lieder, nicht wie der Orientalist sondern wie der Brahmane die Veden betrachtet. Gewiss, auch den besten unserer kirchlichen Lieder verleiht ihr rein poetischer Gehalt noch nicht den bleibenden Werth, den sie besitzen, noch viel weniger aber thut dies ihre dogmatische Correctheit; ihr Gewicht liegt einzig darin, Gesangtexte zu sein wie sie für den vorliegenden Gegenstand nicht besser gedacht und niemals wieder in der Vollkommenheit, niemals wieder aus der lebendigen Kraft der ganzen Zeit heraus geschaffen werden können. Selbst Luther's Lieder ragen nicht hervor durch poetische Gröfse, aber als Gesangtexte sind sie unvergleichlich. Weil nun der Verf. keine Blumenlese, sondern ein rein erschöpfendes Quellenwerk liefert, darf er das Gewächs, welches in seine Hand gegeben ist, nicht auseinander schneiden; seine allererste Sorge müsste darauf gerichtet sein, es uns lebendig und ganz zu überliefern. Die Musik hat bei dem kirchlichen Gesange eine kanonische Bedeutung; die Gemeinde kennt keine Lieder, sie kennt nur Gesänge. Singend hat sich das Lied verbreitet,

ist es erlernt; im vollen, liturgisch geordneten Gemeindegesange hat es sein Dasein, wird es von Geschlecht zu Geschlecht getragen; auf dieser Grundlage, aus diesen Keimen erblüht die Pracht des kunstvoll mehrstimmigen Chorgesanges und des Orgelspiels in allen Formen. Die alten Gesangbücher, nämlich alle die welche wirklich diesen Namen verdienen, geben Wort und Weise, und das, was so in poetisch-musikalischer Ehe zusammengefügt ist, soll man nicht scheiden. So beständig das Auge auf das grofse Ganze gerichtet, würde auch leicht die natürliche, durch die Sache selbst gegebene Begrenzung gefunden und der Gegenstand nach seinen beiden Seiten hin in einem Werke von nicht allzu bändereichem Umfange erschöpft werden können.

Der Hr. Verfasser verliert über das Musikalische in seinem langen Vorworte überhaupt nur folgende Worte. Es hat, sagt er, »zu einer sehr unfreiwilligen Abkürzung meiner [bibliographischen] Charakteristiken gedient, dass ich mich hinsichtlich der Melodien damit begnügen musste anzugeben, ob einem Liede Gesangnoten beigegeben worden oder nicht, sonst aber aus Mangel an hinreichenden musikalischen Kenntnissen auf nähere Bezeichnung der Melodien nicht eingehen konnte. Ein Nachteil für diejenigen, welche mein Buch bei ihren musikalischen Studien zu Rathe ziehen möchten, was mich bewegt, in Beziehung auf die folgenden Bände meines Werkes den Wunsch auszusprechen, dass musikalische und längst wolgerüstete Freunde doch nicht säumen möchten, mit der Bearbeitung der Melodien aus den in der Bibliographie bezeichneten Quellen und anderen ausschliefslich musikalischen ans Licht zu treten: Winterfeldus recidivus in utramque partem«. (S. XVI.) Also nur in diesem höchst beschränkten Sinne bedauert er die Abwesenheit des Musikalischen. Kein Wort über den untrennbaren Zusammenhang beider, in welchem eins das andere erhellt, erklärt und fördert. Wir meinen nun, wer hierüber so beruhigt sich hinweg setzen und ohne viele Scrupel gleichsam Leib und Seele scheiden konnte, dem müsse das Ganze eben als Ganzes in seiner vorhin bezeichneten Art nicht allzu fest an's Herz gewachsen sein. In seiner schönen Ausgabe der Lieder Luther's nahm Hr. Prof. Wackernagel selber einen Anlauf zu einer solchen Arbeit, wie sie hier gefordert wird, indem er die Melodien, mit passenden Typen gedruckt, beifügte. Der eingeschlagene Weg hätte nur verfolgt und durch alle seine Windungen und Krümmungen bis zum Ziele hin fortgesetzt werden müssen.

Was aber die gewünschte und halbwegs in Aussicht gestellte Bearbeitung der Melodien durch »musikalische und längst wolgerüstete Freunde« betrifft, so wünschten wir unsrerseits, der Hr. Verf. möchte auch nach dieser Seite hin mit seinen Ermunterungen vorsichtiger gewesen sein. Wer wirklich »wolgerüstet«, also vor allem tief sachkundig war, musste ihm vorstellen was wir soeben über die Unzertrennlichkeit von Dichtung und Musik auseinander gesetzt haben, musste zunächst selber darnach arbeiten, d. h. entweder Hand in Hand mit Wackernagel, oder garnicht im Anschluss an dieses Werk. Der musikalische Mitarbeiter musste das Werk im Grundplane mit anlegen und von unten bis oben aufbauen helfen; in einem Gebäude, an dessen Gestalt und Grundeinrichtungen er keinen Theil hat, findet sein Gegenstand kein naturgemäfses Unterkommen mehr. Wer daher nach frei wissenschaftlichen Grundsätzen verfahren will, wird einen so engen Anschluss an Wackernagel's Werk nunmehr verschmähen, da er nur ein knechtischer sein und trotz aller aufgewandten Mühe kein erfreuliches Resultat von bleibender Bedeutung zur Folge haben kann.

Wir gehen noch weiter: wer nicht mit Wackernagel vereint, auf allen Reisen sein untrennlicher Begleiter, die vielen Jahre gearbeitet hat, ist überhaupt nicht im Stande, den musikalischen Theil nach dem von ihm angelegten Plane dem poetischen ebenbürtig zu liefern, denn das musikalische Material ist nicht nur umfassender als das textliche, sondern an sich auch schwerer zugänglich. Ein neu erstehender Winterfeldus wäre eine gar erfreuliche Erscheinung; wir fürchten nur, die schwachen Nachtreter dieses höchst verdienstvollen Mannes werden seinen Platz einzunehmen glauben, wenn sie seine Fehler nachahmen — Fehler, die in den Jahren, in welchen Winterfeld forschte (1820 — 1850), als die seiner Zeit, und aus Mangel an genügenden Vorarbeiten entspringend, zum Theil unvermeidlich waren, heute wiederholt aber keine Entschuldigung mehr finden werden. Wie man für diese musikalische Aufgabe nach allen Seiten hin »längst wolgerüstet« sein konnte, gestehen wir nicht zu begreifen, da erst in den letzten Jahren der Anfang gemacht ist, den wichtigsten Theil derselben, nämlich die Melodien des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, überhaupt lesen zu können. Wer daher Hrn. Prof. Wackernagel's Aufmunterung an sich gerichtet glaubt, der sei dringend gebeten, in diesem Falle doch ja die Ueberlegung, die Selbstprüfung der Ausführung vorauf gehen zu lassen. Das Gebiet des Kirchengesanges ist für unsere Kunst zu wichtig, als dass man seine schriftstellerische Behandlung gleichgültig mit ansehen dürfte; wer hier fehl geht (und bei einem Nachtreten in Wackernagel's Fufstapfen ist, wie wir auseinander gesetzt haben und hier zum Schluss noch einmal wiederholen, kein volles Gelingen möglich), über den wird sich ohne Zweifel das Gewitter der Kritik entladen.

Indess, will man dem Verleger B. G. Teubner glauben, so ist das musikalische Supplement zu Wackernagel schon da. Etwa gleichzeitig mit dem ersten Bande vom »Kirchenlied« versandte er nämlich

»**Geistliche Volkslieder** aus alter und neuerer Zeit mit ihren Singweisen herausgegeben von **Friderich Hommel**, Bezirksgerichtsrath zu Ansbach. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1864«. Lex.-8. XVIII u. 308 Seiten.

und zwar mit dem Umschlagtitel und Bestellzettel

»Supplement zu Philipp Wackernagel, das deutsche Kirchenlied .... Geistliche Volkslieder« u. s. w.

Wenn man nun dieses Buch ansieht und unsere obigen Worte dagegen hält, so kann man sich des Lachens nicht erwehren. Es ist eine Blumenlese geistlicher Lieder (oder »Volkslieder« wie sie hier genannt werden) mit zweistimmigen Melodien, »zur Ergetzung und zur Förderung in der Gottseligkeit« (S. IX) zusammen gelesen. Man dürfte nun vielleicht meinen, mit demselben und theils noch gröfserem Rechte könne die gesammte hymnologisch-musikalische Literatur zu einem »Supplement zu Philipp Wackernagel, das deutsche Kirchenlied« gestempelt werden. Aber verehrter Leser, das wäre ein grofser Irrthum. Diese Sammlung des Herrn Friderich Hommel, Bezirksgerichtsrath zu Ansbach, hat folgende drei Eigenschaften, die ihr vor allen uns bekannten Büchern, wenn es sich um ein Supplement zu Wackernagel handelt, den Vorrang sichern. Nämlich erstens, so ist sie gleich Wackernagel in Lexicon-Octav gedruckt und auch das steinfarbige Umschlagpapier ist dasselbe; zweitens sind

der Herausgeber des »Kirchenlieds« und der Herausgeber der »Geistlichen Volkslieder« gute Freunde; endlich drittens, so ist der Verleger von beiden genannten Werken ein und derselbe, Herr B. G. Teubner in Leipzig. Sind schon die beiden ersten Gründe stark, so schlägt der dritte mit seinem Schwergewicht gar alles darnieder. Er wird denn auch das Product wesentlich so geformt haben, wie es vorliegt. Nur meinen wir, der Herausgeber hätte das edle Streben des Verlegers, den zahlreichen Subscribenten auf Wackernagel's Kirchenlied für ihr gutes Geld noch ein Opus von gleichem Format in die Hand zu spielen, doch etwas mehr unterstützen können. Er nimmt gar keine Rücksicht auf Wackernagel's Werk, nennt es nicht einmal in seiner Vorrede und citirt in aller Arglosigkeit als seine Quelle die erste Ausgabe von 1841! Es ist daher seine Schuld, wenn dieses »Supplement«, so wie es jetzt ist, doch als eine etwas zu grobe Täuschung erscheint.

Den Inhalt der Sammlung anlangend, so erfahren wir: »die Zahl der Lieder beläuft sich auf 254, die der Weisen auf 239. Unter den letzteren sind 228 Originalweisen und 11 nachgebildete«. (Note auf Seite IX.) »Um die Einführung dieser Gesänge ins Leben zu erleichtern« (S. XVI), hat er sie alle (mit drei Ausnahmen) zweistimmig gesetzt. »Sollte ich etwas zugelassen haben was der reinen Lehre nach den Bekenntnissen der lutherischen Kirche widerstreitet, so werde ich mich gern und dankbar darauf aufmerksam machen lassen«. (S. XIV.) Eine gleiche Bereitwilligkeit hinsichtlich des Musikalischen auszusprechen, hat er nicht für nöthig befunden, wir wollen uns desshalb auch nicht die unnütze Mühe geben, näher darauf einzugehen; ein wissenschaftliches Werk, wie man sieht, liegt hier überhaupt nicht vor, sondern nur ein confessionelles Erbauungsbuch. Von dem gesalbten gezierten Wortschwall, und wie trotz der Abneigung gegen das Pietistenzeitalter doch noch ganz der altpietistische Geist der Verachtung »weltlicher« Kunst in diesen Kreisen umgeht, eine kleine Probe aus den Schlussworten der Vorrede, wo es u. a. heisst: »Mögen sie [diese Lieder] dazu dienen den süſsen Namen Jesu in dem Herzen der Sänger zu verklären und ihnen seine Speise lieblicher und werther zu machen, dagegen die Träberkost der Welt, ob sie auch in lockenden Gesängen dargereicht werde, in ihrer Eitelkeit erkennen zu lassen. In Verherrlichung des Namens der den Seinigen eine ausgeschüttete Salbe ist mögen sie selbst ein süſser Geruch sein dem HErrn« — u. s. w. (S. XVII—XVIII.).

Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche aus den Quellen vornehmlich des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft mit den nöthigen geschichtlichen und praktischen Erläuterungen versehen und unter der musikalischen Redaction von **Friedrich Riegel,** Prof. am Conservatorium, Cantor und Organist an der protest. Kirche zu München, für den Gebrauch in Stadt- und Landkirchen herausgegeben von **Dr. Ludwig Schöberlein,** Consistorialrath, ordentl. Prof. der Theologie und Vorstand der liturg. Abtheilung des praktisch-theol. Seminars an der Universität Göttingen. Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht's Verlag. 1864—66.

Erster Theil. Die allgemeinen Gesangstücke. VIII u. 755 S. in Lex.-8.

Zweiter Theil. Kirchliche Chorgesänge auf alle Fest- und Feiertage des Jahrs. 1. u. 2. Lieferung. 320 S. in Lex.-8.

Von allem weiteren abgesehen, fanden wir an dem grofsen, in seiner Art einzigen Werke Wackernagel's schliefslich und hauptsächlich zu erinnern, dass er bei einem untrennlich poetisch-musikalischen Gegenstande die natürliche Einheit nicht bewahrt hat. Dies ist hier anders. Der Hr. Verfasser würde ebenfalls sein Buch in zwei getrennte Theile zerlegt haben, wenn er unmusikalischen Sinnes gewesen wäre; er hätte dann die Einleitungen nebst den Texten als Haupttheil für sich bearbeitet und die musikalischen Beigaben einem handlangernden Musiker zugestellt. Wir haben alle Ursache uns zu freuen, dass dies nicht geschehen ist. Denn in der Gestalt, welche das Werk des Hrn. Prof. Schöberlein jetzt erhalten hat, dürfte es ganz geeignet sein, eine schon seit geraumer Zeit sehr fühlbare Lücke in der liturgisch-musikalischen Literatur glücklich auszufüllen. Ein solches Werk war bisher nicht vorhanden. Man hatte nur Quellensammlungen und Blumenlesen, nicht aber ein Handbuch, welches wie das vorliegende bei umfassender und sorgfältiger Benutzung des kirchenmusikalischen Schatzes der Vergangenheit eine Gesammtdarstellung des evangelischen Gottesdienstes lieferte und mit steter Berücksichtigung auf praktische Ausführbarkeit geordnet, ein wenn auch nicht erschöpfendes doch unter allen Umständen ausreichendes Material darböte. Die meisten Kirchenchöre werden nie in der Lage sein, über das hier Gegebene hinaus gehen zu können, und für alle ohne Ausnahme dürfte es die beste Anleitung sein, so vom Einfachen stufenweise zur Bewältigung und zum Verständniss auch der umfangreichsten und schwierigsten Chorsätze fortschreiten zu können. Demnach liegt in dem genannten Werke ein Handbuch vor, welches, wie mir scheint, nicht nur auf die einfachste und sicherste Weise in den betreffenden Gegenstand einführt, sondern zur Zeit überhaupt durch kein anderes zu ersetzen ist.

Auf alles Einzelne ausführlich einzugehen, verbietet die Reichhaltigkeit und zum Theil auch die rein liturgische Natur des Stoffes. Bei der Auswahl der aufgenommenen Tonsätze hat der Hr. Verf. natürlich die vorhandenen Sammlungen nach Kräften ausgebeutet, aber auch eine bedeutende Anzahl direct den älteren Werken entnommen, die er selber aus den gedruckten Stimmbüchern in Partitur gebracht hat. Hinsichtlich der Wahl der einzelnen Stücke dürfte man verschiedener Meinung sein, diesen und jenen Satz weggelassen und dafür andere, passendere aufgenommen wünschen; aber wer die Sache in ihrem vollen Umfange kennt, muss sehr geneigt sein hier billige Rücksichten zu nehmen. Wollte man auch Gleichheit der Ansichten, des Geschmackes und der Erfahrungen voraussetzen, was doch nie der Fall sein wird, so kann eine selbst im Einzelnen völlig gesicherte Auswahl schon desshalb jetzt nicht geliefert werden, weil eine ungemein grofse Anzahl alter Tonwerke noch garnicht aus den Stimmbüchern übertragen und wieder zugänglich gemacht ist. Was Schöberlein's Sammlung bietet, ruht vielfach, obwohl nicht überall, auf dem Grunde praktischer Bewährung. In dieser Hinsicht hätte bei günstigerer Gestaltung naheliegender Verhältnisse sich leicht ein noch erfreulicheres Resultat erzielen lassen. Der Hr. Verfasser ist nämlich auf diese Arbeiten geführt nicht allein durch die Leitung der liturgischen Uebungen des Göttinger Seminars, sondern auch durch jahrelange Betheiligung an der liturgischen Conferenz, welche namentlich mit dem damals in Hannover an der Schlosskirche neu errichteten Sängerchor und seiner Stellung zum Ritus sich beschäftigte. Bei voller Uebereinstimmung aller Betheiligten hätte mit jenem Chore probirt und geprüft werden können, was in einen derartigen Schatz des Kirchengesanges aufzunehmen ist. Ich hoffte immer

dass solches geschehen würde, war auch bei meiner freilich nur vorüber gehenden Theilnahme an der liturgischen Conferenz eifrig in diesem Sinne thätig, lasse nun aber ununtersucht, durch wessen Schuld ein so gutes Werk gehindert sein mag. Einen guten Eindruck macht es nicht, deutet vielmehr auf eine beklagenswerthe Zerfahrenheit der Kräfte, dass der Hr. Verfasser mit seiner Arbeit in dem Lande, für welches er zunächst berufsmäfsig thätig sein muss, nicht mehr Boden zu haben scheint als anderswo.

Manche schöne Chöre von Palestrina und seinen Zeitgenossen sind hier aufgenommen, was nur zu loben ist, denn die katholische Kirchenmusik kann bei ihrer Fülle und dem abgerundeten Kultus zwar die evangelische entbehren, aber diese nicht jene, und bei den Lücken, die in dem protestantischen Kultus unleugbar vorhanden sind und durch die in den letzten zwanzig Jahren von lutherischer Seite gemachten wahrhaft verzweifelten Anstrengungen sie theoretisch auszufüllen doch für die Praxis nie ausgefüllt werden können, ist solche Benutzung der katholischen Kirchenmusik nur um so mehr gerathen; sie kann uns dienen, einen inneren Mangel durch Weitherzigkeit zu bedecken. Zu bedauern ist, dass der Hr. Verfasser nicht auch noch aus einer anderen Quelle seinen »Schatz« bereichert hat, aus der *englischen* Kirchenmusik. Die Engländer sind Meister in der liturgischen Musik und haben an einfachen wie an kunstvollen Chören im 16. und 17. Jahrhundert Grofses geleistet, was bisher ebenso wenig von uns beachtet ist, wie die Schönheit des altenglischen Madrigals. Doch machten die um 1855 in vier Heften erschienenen »Kirchlichen Chorgesänge« (von *Kraufs* und *Weeber* bei Ebner in Stuttgart heraus gegeben) schon einen guten Anfang durch Aufnahme und Verdeutschung mehrerer englischen Tonsätze, und würde diese schätzenswerthe Sammlung sich wohl weiter verbreitet haben, wenn die Herausgeber dies nicht durch kümmerliche Ausstattung und ungleiches Format der verschiedenen Hefte selbst gehindert hätten. Es wäre aber wohl Pflicht und sicherlich von Nutzen gewesen, dem gegebenen Beispiele zu folgen.

Die Ausstattung von Schöberlein's Sammlung ist sehr anständig, nur hinsichtlich der Aufzeichnung und der Wahl der Typen war der Herausgeber nicht gut berathen. Unser Notenbuchdruck hat aus Nachlässigkeit ein ganz verkehrtes Zeichen für die Brevis eingeführt; sie muss ein Quadrat (𝅜) sein, wird aber in der vorliegenden Sammlung und fast überall jetzt so in die Breite gezogen, dass drittehalb Quadrate heraus kommen, nämlich so 𝅜: ein Zeichen, welches nicht mehr den Werth von zwei Ganzen (𝅝⁀𝅝) sondern den von fünf Ganzen (𝅝⁀𝅝⁀𝅝⁀𝅝⁀𝅝) hat. Oben in den Melodien des Locheimer Liederbuches findet man das Zeichen richtig gedruckt; man sollte es aber, ausgenommen zum Schlusse, überhaupt nicht mehr anwenden, wenn man sich nicht entschliefsen kann, auch unsern runden halben und Viertelnoten die alte eckige Form wieder zu geben. Das ist indess nur möglich bei einstimmigen Tonreihen, oder bei mehrstimmigen dann wenn die Stimmen partiturmäfsig gehen, nämlich jede in ihrer Linie. Eckige Noten passen in einem Fünflinien-Raum nicht unter einander, können also nicht in Accorden (zunächst nicht in Terzen) gedruckt werden; geschieht es dennoch, wie hier, so müssen die Breven bei Terzenlagen neben einander treten, und welche Monstra für das Auge daraus entstehen, kann man fast auf jeder Seite bemerken, namentlich an den in Breven geschriebenen Dreiklängen. Es ist wirklich schade, dass die Sammlung vor Beginn des Druckes nicht Jemand vorgelegen hat, der den Rath ertheilen konnte, die partiturmäfsig

gedruckten fünf- und mehrstimmigen Sätze zwar in den alten Mensuralzeichen zu belassen, alle übrigen aber dem Zeitwerthe nach auf die Hälfte, die nur in Doppelganzen und Ganzen aufgezeichneten sogar auf den vierten Theil, zu reduciren. Dies hätte schon Raumersparniss halber geschehen sollen, aber auch noch aus triftigeren praktischen Gründen, denn mehr als der Herausgeber glauben mag, ist seine Anwendung der alten Pfundnoten (mit Mattheson zu reden) der Verbreitung seiner Sammlung und traulichem Einleben in dieselbe hinderlich.

Sehr viele der hier mitgetheilten altkirchlichen Weisen sind von Hrn. Prof. Riegel harmonisirt, und hierauf beschränkt sich wesentlich seine Mitarbeit an diesem Werke. Vertrautsein mit den Formen des älteren Tonsatzes und Gewandheit in der Handhabung der Mittel sind darin nicht zu verkennen; es dürften sich nicht gar viele finden, welche es im Ganzen gleich gut oder besser zu machen wüssten, wenn auch in Hinsicht auf natürliche sangbare Stimmenführung von gewiegten Chordirigenten wohl vielfach Besserungen anzubringen sind, was indess immerhin geschehen kann ohne das Ganze in seinem Werthe anzutasten. Der Hauptmangel, den man hier bemerkt, ist ein allgemeiner, entsprungen aus der Art und Weise der musikalischen Vorbildung, welche Hr. Riegel wohl mit seinen sämmtlichen gleichaltrigen Zeitgenossen gemein hat. Es ist die wesentlich moderne Schule, Bach eingeschlossen, auf welcher er fufst und von wo aus er mit unverkennbar grofser Hingebung und Fähigkeit in die Weise der Tonsetzer des 16. Jahrhunderts einzugehen bestrebt gewesen ist. Will man aber völlig sicher gehen, mit der Schaale auch den Kern zu erfassen, so wird nichts übrig bleiben, als den von einigen jüngeren Männern schon betretenen Weg einzuschlagen und Schritt vor Schritt wieder diejenige Compositionsschule durchzunehmen, in der die Meister des 15. — 17. Jahrhunderts gebildet sind.

Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert gesammelt und erläutert von **R. v. Liliencron.** *Auf Veranlassung und Unterstützung Seiner Majestät des Königs von Bayern Maximilian II. herausgegeben durch die historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften.* Erster Band. Leipzig. Verlag von F. C. W. Vogel. 1865. (XXIX u. III u. 606 Seiten in Lex.-8.)

Ein stattlicher Band mit Texten unserer alten »historischen Volkslieder« oder politischen Gesänge, dem noch drei andere folgen sollen. Da Hr. v. Liliencron musikkundig ist, wie er u. a. in einer Sammlung von Minneliedern bewiesen, öffneten wir das Buch in der Erwartung, einige musikalische Ausbeute darin zu finden, sahen uns aber getäuscht; selbst die lange Vorrede enthält nichts der Art. Man erhält eingehend über alles Nachricht, was zur Erhaltung und wissenschaftlichen Verwerthung der oft dunkeln und schadhaften Texte dienen kann, nur nicht über des Liedes Schwester, die »Weise« welche der Autor sich erst ersann, oder den »Ton« in dessen schon allbekannte melodisch-rhythmische Form er sein Gedicht zu beschwingter Verbreitung einfügte. Es ist verwunderlich, wie sehr unsere Kunst, wenn es sich darum handelt ihr wissenschaftlich genug zu thun, selbst von denen geschädigt wird, die ihr eine aufrichtige, ja enthusiastische Anhänglichkeit widmen. Der Hr. Verfasser ist namentlich bemüht, durch die Behandlung des Textes und erläuternde Bei-

gaben die dunkeln Lieder für unser Verständniss wieder zu erhellen. Er sagt: »Ein paar Notizen über Namen, Zeit und Ort helfen dazu noch nicht; und selbst Stücke, welche sich auf bekanntere Begebenheiten der großen Geschichte beziehen, bleiben uns gleichwol noch farb- und klanglos, bis wir uns eben *die* Seiten jenes Ereignisses in die Empfindung gerufen haben, auf welche die Dichtungen besonders hinzielen. Es kommt mit einem Worte darauf an, dass wir uns, *ehe* wir das Lied lesen, die Hergänge, denen es entstammt, in solcher Weise vergegenwärtigen, dass in unserer Empfindung wenigstens ein leiser Ton derjenigen *Stimmung* erklingt, deren voller Schwung einst den Klängen des Liedes in den Gemüthern der Hörer die Resonanz gab. Nur wenn es möglich war, dies für die in die Sammlung aufgenommenen Dichtungen zu leisten, ließs sich hoffen, dieselben dem allgemeinen Verständniss entgegen zu bringen«. (S. V.) Der Verfasser hat viel in diesem Sinne gethan, mit Fleiss und glücklichem Takte, und seinen Zweck gewiss erreicht soweit er sich durch erläuternde Beigaben erreichen lässt. Aber wie mit einem Schlage sicher würde er die Grundstimmung dieser Stücke, als Lieder die zum Theil Jahrhunderte hindurch *gesungen* worden, angegeben haben durch Mittheilung der Melodien soweit sie zu erreichen waren, durch ein paar einfache Notenreihen! Noch manche jetzt verborgene Melodie wird sich finden lassen, freilich müsste der Verf. dann *überall* auf die alten Handschriften zurück gehen, nicht, wie sehr oft geschehen ist und für die bloßen Texte auch ohne Schaden geschehen konnte, den Stoff aus Soltau, Uhland, Fichard, Willems u. a. neueren Sammlungen nehmen.

Schon die kahle Nachricht, ob eine Melodie vorhanden oder nicht, wäre dankenswerth, aber selbst eine solche lässt Hr. von Liliencron nur ganz zufällig hie und da einmal einfließen. Wie viel nützlicher und interessanter seine Sammlung hätte werden können ohne erheblichen Raumaufwand, beweisen wir ihm gerade bei einem solchen Falle. Seite 57—60 theilt er als Nr. 15 ein Lied in vlaemischer Sprache mit auf Jacob von Artevelde's Tod, eine Begebenheit aus dem Jahre 1345, und erzählt dabei: »Eine Aufzeichnung des Liedes fand sich unter Papieren, welche aus einem etwa vor 80 Jahren aufgehobenen Genter Frauenkloster stammten. Herr Gilbert Westendorp, Director der in jenem Kloster errichteten Fabrik, welcher es fand, hörte von einer Nonne eben jenes Klosters, der »Schwester Ursula«, auch die Melodie. Von ihm kam das Lied auf seine Kinder, deren drei Brüder und eine Schwester noch jetzt zu Elberfelde [Elberfeld] leben. Ihrer freundlichen Mittheilung und der Vermittelung des Herrn Dr. Crezelius [Crecelius] verdanke ich das Lied. 3 Strophen des Liedes hörte Herr Willems singen und theilte sie in seinen »oudvlaemsche Liederen [»oude vlaemsche Liederen«] mit.« (S. 60.) Wir erfahren also beiläufig hier nur, dass vor 80 oder weniger Jahren die Melodie noch zu hören gewesen ist, aber nicht, ob Jemand sie aufgezeichnet und zum Druck gebracht hat; weil indess hinzu gefügt wird, auch Willems habe das Lied »singen« hören, so dürfen wir vermuthen, dass die Melodie sich bis in unsere Zeit erhalten haben möchte, da die Sammlung von Willems erst 1848 erschien. Was sagt aber nun Willems? Zunächst nennt er das Kloster genauer »het nonnenklooster ten *Groenenbriele* binnen Gent« (auch von Liliencron in den Nachträgen Seite 577 angegeben). Sodann versichert er uns, er habe das Lied aller Mühe ungeachtet *nicht* mehr singen hören können, sonst würde er ohne Zweifel die Melodie davon mitgetheilt haben; die alte Nonne hatte die früher mitgesungene Melodie schon vergessen.

Seine Worte lauten: »'t kwam my ter hand door une zuster uit dit gesticht die 't vroeger had medegezongen; doch ik deed vergeefsche moeite om er de zangzwyze van te hooren.« (p. 41.) Die Melodie ist dennoch erhalten. Der sel. Arnold zu Elberfeld hörte sie nebst anderen daselbst in der Familie Westendorp, nahm sie zu Buch, versah sie mit einer Clavierbegleitung und bereitete sie auf diese Weise zum Drucke vor; sie erschien mit dem vollständigen, von Liliencron's Version wenig abweichenden Liede erst nach seinem Tode in dem 2. Hefte der »deutschen Volkslieder von F. W. Arnold«, Seite 14—15. Die Melodie ist offenbar uralt, sie besteht nur aus acht Takten:

Het was op eenen maendag, eenen maendag al - zoo vroeg, — dat

Myn-hee-re Ser Ja-cob tot zy-ne ge-zel-len kloeg. —

Der Herausgeber wird gestehen müssen, dass sein Artikel über Jocob von Artevelde durch Aufnahme dieser Melodie, — erzählend wie der an Ort und Stelle lebende Willems vergebens nach ihr geforscht und sie endlich unerwartet genug in Deutschland zu Tage getreten, — sich zu einer sehr hübschen, unterhaltenden und für sein Gebiet äusserst charakteristischen Mittheilung gestaltet hätte. Dies, wie gesagt, nur als ein Beispiel.

Auch sehen wir nicht, wie Hr. von Liliencron ohne strenge Festhaltung des *Gesanglichen* für seine Arbeit die richtige Grenze wird ziehen können; ja, wir sehen sogar ganz deutlich, dass er dies nicht kann, dass er seine natürliche Grenze schon mehrfach überschritten hat durch Aufnahme von langen Gedichten, welche den Reimchroniken ungleich näher stehen, als den historischen Gesängen. Den Raum, welchen ein einziges dieser eigentlich nicht hierher gehörenden Gedichte einnimmt (z. B. der von Nr. 50, Seite 161—201, oder von Nr. 50, Seite 228—257) würde vollauf hingereicht haben für alle noch vorhandene Musik zu sämmtlichen Liedern dieses Bandes.

Die folgenden Bände werden vermuthlich durch die Zeitverhältnisse etwas zurück gehalten. Vielleicht gewährt dies dem Hrn. Verfasser Mufse, über die hier besprochene Lücke seiner schönen Sammlung, und wie ihr für die Folge abzuhelfen, etwas ernstlicher nachzudenken.

Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven's von **Alexander W. Thayer.** Berlin 1865, Ferdinand Schneider. (VIII u. 208 Seiten in 8.)

Herr Thayer aus Boston in Amerika war den Verehrern Beethoven's längst bekannt als ein eifriger Sammler von Materialien für eine gründliche Biographie des Meisters. Vorliegende Publication benachrichtigt uns, dass er den lange gehegten Plan einer vollständigen wirklichen Lebensbeschreibung aufgegeben hat. »Dagegen schien es mir eine Pflicht«, sagt er im Vorwort, »wenigstens mit denjenigen Notizen nicht länger zurückzuhalten, welche hinreichen, die Zeitfolge des gröfsten Theiles von Beethoven's Werken festzustellen, um dadurch späteren Forschungen eine Grundlage zu geben, und eine Menge landläufiger Irrthümer in Bezug auf die Schöpfungen des grofsen Meisters zu be-

richtigen«. An das Verzeichniss knüpft er mancherlei kleine, vielfach unbekannte Mittheilungen aller Art über die angeführten Werke, wodurch es unterhaltend und in mehrfacher Hinsicht belehrend wird. Auch die »gerichtliche Inventur und Schätzung von Beethoven's musikalischem Nachlass« erscheint hier mit den Preisen zum ersten Male gedruckt. Man möchte wünschen, dass dies alles mit einem vollständigen thematischen Kataloge verbunden wäre; doch wir wollen das Gegebene hinnehmen wie es ist und dafür dankbar sein. Die thatsächlichen Angaben Thayer's verdienen volles Vertrauen, und wie gründlich bekannt ihm der Gegenstand war, ersah man schon vor mehreren Jahren aus seiner (in der damaligen Wiener Deutschen Musikzeitung gedruckten) Beurtheilung des mit bekannter Nichtachtung historischer Wahrheit abgefassten Buches von Marx über Beethoven.

Hin und wieder hätte der Hr. Verfasser von Musikverständigen, denen er sein Manuscript zeigte, besser sollen berathen werden, was sich auch auf die deutsche Uebersetzung seines englisch geschriebenen Textes bezieht. Wir lesen z. B. »267. *Erlkönig, für eine Singstimme und Clavier.* Eine brauchbare Composition dieses Liedes (Autograph) ist im Besitz des Componisten Dessauer in Wien.« (S. 165.) Soll »brauchbar« hier heissen *vollständig*, oder *lehrreich*, oder *ausführbar?* auf keinen Fall ist es glücklich gewählt und kann nur durch eine verfehlte Uebertragung entstanden sein. Die Ton- und Taktart derjenigen Stücke, von welchen keine Musik angegeben ist, hätte überall genannt werden müssen. Gesetzt, Jemand besäſse abschriftlich eine unbekannte Composition des Erlkönig, wie soll er aus obiger Notiz bestimmen können, ob es vielleicht die Beethoven'sche ist? Im übrigen ist Hrn. Thayer's Büchlein ein zuverlässiger Führer, der einer um so besseren Aufnahme unter uns gewiss ist, weil er in einem anspruchslosen Gewande auftritt. Gar vielen unserer musikalischen Schriftsteller würde es zum Heil gereichen, wenn sie zunächst eine solche Einfachheit und ungeschmückte Sachtreue sich aneignen wollten.

Johann Sebastian Bach von **C. H. Bitter.** Berlin 1865, Ferdinand Schneider. 2 Bde. (XII u. 450, IV u. 381 u. CXXI Seiten in kl. 8. Mit Portrait und 6 Facsimiles.)

Dieses Werk erschien, als der obige S. 235 ff. mitgetheilte Aufsatz über Bach in Halle im Druck war. Weil der Hr. Verfasser dieselben Actenstücke benutzt hat und sie ebenfalls zum Abdruck bringt, richtete sich meine Aufmerksamkeit zuerst auf diesen Abschnitt seines Buches. Ich gestehe, dass ich ihn zunächst nur in der Erwartung las, meine Notizen vielleicht hie und da berichtigen oder ergänzen zu können, denn der Küster an der Marktkirche, mit welchem ich allein zu schaffen hatte, gestattete nur abwehrend die Durchsicht der in der Kirche liegenden Actenfascikel, aus denen ich nur in aller Eile das die Bache Betreffende heraus ziehen konnte; sodann copirte ich es bei drückender Hitze auf des Küsters Bodenkammer nahe einer Taubenhecke — (es mag auch eine Hühner- oder Vogelhecke gewesen sein, mir ist nur der Geruch in Erinnerung geblieben) — und meine Angelegenheiten drängten zur Abreise. Dank sei dem guten Manne nichts destoweniger dafür! er wehrte nur ab, weil er meinte, was seine Vorgesetzten als werthloses Papier unbeachtet gelassen, könne unmöglich für mich von Nutzen sein, nahm aber dann gutmüthig Theil an meiner Freude. Ich vermuthe nun, Hr. Bitter werde es bequemer gehabt haben, und vermuthe ferner, dass diese Acten noch unberührt hinter dem Altare der Markt-

kirche im Staube ruhen würden, wenn ich sie nicht gefunden und die Aufmerksamkeit darauf gelenkt hätte. Dass der Hr. Verfasser es nicht über sich vermocht hat, dies anzuführen und auf die Mittheilungen daraus im Händel I, S. 22 hinzuweisen, muss man ihm so hoch nicht anrechnen, denn er ist ein Neuling in diesem Fache und als solcher natürlich erpicht auf den Ruf eines Quellensuchers und Pfadfinders, sollten dabei auch die Augen geschlossen werden müssen vor dem, was bereits gefunden ist. Alles was wir ihm vorwerfen ist, dass er nicht richtig abgeschrieben hat. Aus den wenigen Schriftstücken kommt eine erbauliche Blumenlese zusammen; nur ein einziges Stück hieraus, der oben S. 237 gedruckte kleine Brief Bach's, soll hier als Beleg angeführt werden. Derselbe ist bei Bitter S. 89—90 abgedruckt mit folgenden Fehlern: »*geehrtes*« lies »*geehrtestes*«; »*deren*« lies »*Dero*«; »*mehr*« lies »*ehe*«; »*den*« lies »*dem*«; »*ursache*« lies »*ursachen*«; »*weile*« lies »*weilen*«; »*weile*« lies »*Weilen*«, »*wirklich ausser Dienst und sobald mann denn*« lies »*würklich ausser Diensten. Und sobald man dann* (wird einig werden können)«; »*sowohl weiln einige Verrichtung zu hoffe wegen des Prinzens Geburths Feste, als auch des Gottesdienstes an sich selber es nicht leid wolten*« — einen solchen Unsinn sollte Bach geschrieben haben? es steht aber bei ihm ganz richtig und vernünftig »*sowohl weiln einige Verrichtungen zu Hoffe wegen des Prinzens Geburtsfeste, als auch der Gottesdienst an sich selber es nicht laiden wollte*« (nämlich schon jetzt ausführlich zu schreiben); »*etwa*« lies »*etwan*«; »*difficultät*« lies »*Difficultäten*«; »*hochgeneigtest*« lies »*hochgeneigt*«; »*Hoch Edle*« lies »*Hoch Edler*«. Hierzu kommen noch zwölf Abweichungen von Bach's Orthographie und Interpunction. Die Adresse wird ohne weiteres noch der eines anderen Briefes beigeschrieben, als ob sie hier stünde, obwohl sie abgeschnitten also garnicht vorhanden ist! Und so geht es weiter*). Vieles bemerkt das Auge vergleichend, was sich ohne Umständlichkeit nicht anführen lässt, mit dem übrigen zusammen aber die Ueberzeugung aufdrängt, dass der Hr. Verfasser dilettantisch in den Quellen pfuscht. Von einer richtigen Methode ist keine Spur da, und das historische Gewissen scheint sich bei ihm noch garnicht zu regen. Wenn doch Alle, die ähnlich verfahren (und es giebt deren unter unsern musikalischen Schriftstellern mehrere), nur bedenken möchten, dass sie ihr vielleicht mit Mühe aufgebautes Werk auf diese Weise selbst wieder zerstören. Wer wird es nach dem Ergebniss der Prüfung obiger Documente noch über sich gewinnen können, die übrigen von dem Hrn. Verfasser zuerst veröffentlichten Schriftstücke mit Vertrauen zu benutzen? um so mehr, wenn zahllose andere Fehler und Nachlässigkeiten aller Art uns warnen? »Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen .... geboren im Jahre 1694, also nur 2 Jahre jünger als Bach« (Seite 109) — demnach wäre Bach 1692, also nicht 1685, geboren! Aber es kommt noch besser. Man liest Seite 19:

> »*Johann Friedrich* [Bach], geboren 1708, Organist an der St. Blasius-Kirche zu Mühlhausen, J. Sebastians Nachfolger daselbst, starb 1731 und soll ein starker Trunkenbold gewesen sein«.

Hieraus schliefst man, dass der angeblich starke Trunkenbold zugleich ein sehr junger Trunkenbold gewesen sein müsse, wenn er schon im 23. oder 24. Jahre, in welchem er obigen Angaben zufolge verstarb, dieserhalb berüchtigt geworden

*) Dass in demselben Actenbündel die geschichtlich weit werthvolleren Stücke über Friedemann Bach stecken, hat Hr. Bitter, der Biograph Bach's und seiner Familie, garnicht bemerkt oder nicht zu beachten für nöthig befunden!

war. Der geneigte Leser vergleiche hiermit aber, was einige Bogen weiter auf Seite 76 steht:

> »Am 4. Juli 1708 wurde für diese [Stelle] »des abgehenden Hr. Bachens Vetter, auch Bache genannt, ein studiosus« designirt. Es war dies Johann Friedrich Bach*), Sohn jenes berühmten S. Christoph Bach aus Eisenach, welcher von 1709 bis 1730 in Mühlhausen blieb und sich durch rühmlichen Eifer und grofse Kunstfertigkeit ausgezeichnet hat«.

Es ist, wie man sieht, derselbe Johann Friedrich Bach, der also nach Seite 19 im Jahre 1708 geboren, nach Seite 76 schon am 4. Juli desselben Jahres, und zwar als ein »Studiosus«, Joh. Sebastian Bach's Nachfolger wurde; der nach Seite 19 im Jahre 1731 starb, nach Seite 76 bis 1730 in Mühlhausen blieb, so dass man nicht weiss, wo und wann er gestorben ist; der nach Seite 19 ein starker Trunkenbold, nach Seite 76 aber ein verdienstvoller, durch Geschick und rühmlichen Eifer sich auszeichnender Mann war! Und das alles, weil Hr. Bitter Seite 19 seine Notizen aus dem nicht citirten Gerber'schen Lexicon, Seite 76 dagegen aus dem citirten Mühlhäuser Choralbuch abschrieb! Aus dieser erstaunlichen Probe von Gedankenlosigkeit — um so erstaunlicher, wenn man die vorhandenen Nachrichten über Johann Friedr. Bach vergleicht — lernt man allerdings zweifellos gewiss, wie sehr ihm sein Gegenstand, die Aufgabe einer historischen Biographie, an's Herz gewachsen ist, und weiss auch welchen Grad der Glaubwürdigkeit seinen Angaben beigemessen werden darf. Seine Behandlung höher liegender Fragen passt allerdings zu diesem thatsächlichen Untergrunde. Die Vorbilder der sogenannten kulturhistorisch-biographischen Romane scheinen in bedenklichster Weise formgebend auf dies Buch gewirkt zu haben, was uns nicht wunder nimmt, denn Unfähigkeit, seinen Gegenstand von innen heraus zu gestalten, und eine gewisse berechnende Absichtlichkeit, etwas besonderes zu machen und gewissen Zeitneigungen und Zeitschriften zu Munde zu reden, sind in dem Hrn. Verfasser vereinigt. Ohne Sachkenntniss, ja wir müssen sagen selbst ohne die schon durch einmaliges Lesen der Winterfeld'schen Schriften zu erlangende oberflächliche Kenntniss derjenigen Kunstzweige, welche Bach cultivirte und zum Theil zu höchster Blüthe trieb, hat Hr. Bitter, um etwaige auf die Vergangenheit der Kunst Bezug nehmende Controversen abzuwehren, sich zwei Redensarten angeeignet, welche abwechselnd vorgeführt werden. Entweder sagt er, und zwar bei den gewichtigsten Einreden, sie überzeugten ihn nicht, oder er sagt, sie zu widerlegen sei nicht dieses Ortes. Als Lückenbüfser bei so pfiffiger Aushülfe dient auch noch die Versicherung, eine gewisse unliebsame Meinung habe wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Dabei schreitet er wacker auf Stelzen der Vermuthung einher, wo er die Pflicht hat, zu wissen und zu beweisen. Von der unglaublichen Naivetät, mit welcher solches geschieht, nur folgender kleiner Satz zur Probe: »Von den beiden Passionen Bach's ist wohl [!] die Passion nach dem Evangelio St. Johannis die ältere«. (I, 317.) Damit ist eine Frage abgethan, deren eindringende und völlig unerlässliche Untersuchung in das Innere der Kunst einführen würde! eine von den Fragen, deren richtig geführte Untersuchung fast noch lehrreicher ist, als ihr etwaiges Resultat! Man kann nur sagen, dass der Hr. Verfasser nach Kräften und mit Erfolg bemüht gewesen ist, seinem Werke die unterste Stelle in dieser Art Literatur

*) »Choral Melodien für das Mühlhäuser Gesangbuch. Mühlhausen bei Friedrich Heinrichshofen. 1834. S. XI.«

zu verschaffen, und dies ist zu bedauern, denn eine künstlerisch und historisch gründliche Arbeit über Bach ist — auch ganz abgesehen von dem was Bach an sich verdient — für alle, welche sich mit jener Zeit beschäftigen, ein höchst erwünschter Stützpunkt, und jeder gelungene Wurf auf biographischem Gebiete liefert einen soliden Stein zum Aufbau der Musikwissenschaft.

Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen bearbeitet von **Fr. M. Rudhart.** Erster Theil: die italiänische Oper von 1654—1787. Freising, Franz Datterer. 1865. (VI u. 193 u. V Seiten in gr. 8.)

Eine schöne Frucht archivalischer Studien bietet der kleine Band über die Geschichte der Oper in München, der auf's neue zeigt, wie viel unbenutztes Material zur Geschichte unserer Kunst noch in den Hof- und Staatsarchiven verborgen liegt. Der Hr. Verfasser beginnt einleitend mit dem 15. Jahrhundert, verweilt etwas bei dem grofsen Orlando Lasso im sechszehnten und schliefst mit einigen allgemeinen Bemerkungen, worauf Seite 28 mit dem Jahre 1654 das erste Kapitel der Geschichte der Münchener Oper anhebt. Sehr werthvolle und ausführliche Nachrichten über die wahrhaft bedeutenden Münchener Tonsetzer jenes Jahrhunderts Johann Caspar Kerl, Gius. Ercole Bernabei, seinen Sohn und Nachfolger Giov. Antonio Bernabei und Agostino Steffani sind hier veröffentlicht. Die Mittheilungen über Steffani aus den Münchener Acten ergänzen auf's erfreulichste die bisherigen vagen Nachrichten über diese früheste Periode seiner Wirksamkeit als Organist, Componist und Kammermusikdirector. Es geht daraus u. a. hervor, dass Steffani bis 1688 in München angestellt war; meine Angabe im Händel I, 316, nach welcher er schon 1685 nach Hannover kam, bezieht der Verfasser auf einen ersten vorüber gehenden Besuch, was sehr wahrscheinlich ist. Zugleich muss ich zur Verhütung von Missverständnissen die eigentliche Meinung und Tragweite meiner kurzen Bemerkung, das Archiv in Hannover gebe Ausweis über Steffani's Anstellung im Jahre 1685, näher erklären. Mir lag kein Actenstück hierüber vor, sondern nur ein handschriftliches Summarium, welches ein Archivbeamter angeblich aus den Acten zusammen gezogen, Inhaltsangaben verschiedener Schriftstücke mit biographischen und anderen Notizen durchflochten. Hierauf gründete sich meine Angabe. Näheres war damals und auch später nicht zu ermitteln; bis auf weiteres müssen also die bestverbürgten Münchner Nachrichten den Vorzug und unbedingte Geltung haben. Auch aus spätern Perioden des Steffani'schen Lebens kamen schon einige erwünschte Ergänzungen und Berichtigungen zu Tage, drei bisher nicht bekannte Opernpartituren und die Instrumentalquartette fand ich ebenfalls: so dass das Leben und die künstlerische Wirksamkeit dieses ebenso bedeutenden als merkwürdigen Mannes nach und nach ziemlich vollständig wieder bekannt wird. Die Mittheilungen des Hrn. Verfassers aus dem 17. Jahrhundert sind für die Kunstgeschichte der schätzenswertheste Theil seiner Arbeit, da sie die früheste, noch so wenig erhellte Zeit der Geschichte der Oper betreffen und in diesem Zeitraume die bedeutendsten Tonsetzer in München thätig waren. Das 18. Jahrhundert, welches in der Massenproduction dem vorauf gegangenen allerdings den Rang ablief, war der politischen Unruhen wegen für München wenigstens in der ersten Hälfte nicht besonders ergiebig; sogar der Verfasser hatte die Folgen jener zerrütteten Zeit noch unmittelbar zu empfinden, da eine seiner Hauptquellen, die Hofzahlamtsrechnungen in den Jahren 1707—1750

vollständig versiegte. Mit dem Churfürsten Maximilian Joseph III. hob sich die Bedeutung dieses Theaters, und unter seinem Nachfolger Karl Theodor trat hier bekanntlich im Jahre 1781 Mozart's Idomeneo zuerst hervor. Mit diesem denkwürdigen Ereignisse schliefst der Verfasser und gedenkt die Zeit von Mozart bis zur Gegenwart als die Periode der *deutschen* Oper in einem zweiten Bande zu behandeln.

Wir nannten die Mittheilungen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts den bedeutendsten Theil dieses Werkes. Dass solches dem einfachen Leser nicht sogleich deutlich wird, hat der Hr. Verfasser in etwas selber verschuldet. Die Einleitungen und allgemeinen Ausführungen sind etwas leicht und nicht überall nach den besten Gewährsmännern gearbeitet; nur daraus erklärt es sich, dass er seinen Gegenstand so zu sagen schlechter macht als er wirklich ist. Wahres Interesse wird man aber nur erregen, wahres Verständniss nur wecken können, wenn man die besten Seiten des behandelten Gegenstandes in's Licht stellt, und das kann geschehen ohne der geschichtlichen Wahrheit Abbruch zu thun, denn nur der Kern eines Dinges, der eben in seiner Tugend und Tüchtigkeit liegt, ist es, welcher das historische Gewächs und die geschichtliche Continuität erzeugt. Wir möchten auch sagen, seine allgemeinen Bemerkungen seien mehrfach zu allgemein, *nur* allgemein, nicht hinreichend nach dem vorliegenden Gegenstande individuell ausgeprägt. Man könnte Hrn. Rudhart's allgemeine Bemerkungen bequem wörtlich so in einer ähnlich angelegten Geschichte der Wiener Dresdener Berliner Braunschweiger oder Hamburger Oper anbringen, und das sollte doch nicht sein. Der Hr. Verfasser hat es darin versehen, dass er die Localgeschichte nicht hinreichend durchgearbeitet hat, für München als Residenz also namentlich die Hof- und Fürstengeschichte. Nicht breite Gemälde sind erforderlich oder nur wünschenswerth, wohl aber knappe Bilder mit deutlich gezeichneten Gestalten. Namentlich muss die Gestalt des Fürsten klar hervor treten, weil sein Charakter gewöhnlich der ganzen dramatisch-musikalischen Kunst seiner Umgebung das Gepräge aufdrückt und ihre Schicksale bestimmt. Ohne Freimuth und Unabhängigkeitssinn ist solches freilich nicht möglich. Es wäre höchst wünschenswerth, das gut verarbeitete lokalgeschichtliche Material so vollständig mitzutheilen, dass der weitere Kreise umspannende Geschichtschreiber in solchen Monographien für den betreffenden Ort alles beisammen hätte; die allgemeinen künstlerischen Auslassungen dagegen können sich auf die nothwendigsten Fingerzeige beschränken.

Noch eine andere Bemerkung veranlasst dieses tüchtige Werk. Demselben sind sehr gute Verzeichnisse der beschriebenen Opern, der erwähnten Sänger, Intendanten, Maler, Kapell-, Bau- und Balletmeister beigegeben, der Text bildet aber eine fortlaufende Erzählung ohne weitere Einschnitte als die ganz richtigen nach den Regierungsjahren der Fürsten. Referent glaubt aus Erfahrung zu wissen, dass es sich vorzüglich empfiehlt, in dem Texte die chronologische Reihe der zur Aufführung gelangten Werke in einem numerirten Verzeichnisse fortzuführen, alle betreffenden Nachrichten unter die Nummer, alle weiter gehenden Mittheilungen unter besondere, zwischen die Nummern geschobene kleinere oder gröfsere Abschnitte zu bringen. Ausser der leichteren Uebersicht und Veranschaulichung der Continuität hat dies, wie ich bei meinen Arbeiten fand, noch den weiteren doppelten Vortheil, dass von dem Material der Quellen auch nicht das unscheinbarste Körnchen durch's Sieb fällt und man ein vortreffliches Mittel hat bei seiner Arbeit sich selber zu controliren.

Beides ist wichtig, denn möglichst erschöpfende Materialfülle ist es zunächst, was solchen Werken bleibenden Werth verleiht, und Selbstcontrole ist um so nöthiger, da derartige auf Urquellen gegründete Specialarbeiten eigentlich zur Voraussetzung haben, dass Niemand so leicht wieder desselben Weges komme, also in ihrem ganzen Umfange sie auch nicht prüfen könne. Soweit es ohne Anpreisung eigner Arbeiten geschehen kann, möchte ich den Hrn. Verfasser ersuchen, die von mir im 1. Bande der Jahrbücher veröffentlichte Geschichte der Braunschweiger Capelle und Oper in dieser Hinsicht sich einmal näher anzusehen.

In der Vorrede dieses und mehrerer neuer Werke findet man die Unterstützung dankbar anerkannt, welche den Verfassern von dem Hrn. Prof. Jul. Maier als Vorstand der musikalischen Abtheilung der Münchener öffentlichen Bibliothek zu Theil wurde, und können wir den Wunsch nicht unterdrücken, dass dieser in ganz vorzüglichem Maafse sachkundige Mann recht bald Mufse finden möge, aus den ihm untergebenen Schätzen und dem reichen Schatze seines Wissens selber etwas zu veröffentlichen.

H. Ch. Kochs Musikalisches Lexicon. Zweite durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage von **Arrey von Dommer.**

Auch unter dem Titel: **Musikalisches Lexicon** auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch verfasst von **Arrey von Dommer.** Heidelberg, Mohr. 1865. (1010 Seiten in Lex.-8.)

Es kann nicht die Absicht sein, ein Werk von so vielfachem Inhalt hier im Einzelnen durchzunehmen; der Zweck dieser Zeilen ist nur, den Lesern in's Gedächtniss zu rufen, dass das Werk da ist. Koch's Lexicon, das erste musikalische Wörterbuch »welches, neben blofsen Erklärungen der Kunstausdrücke, die wichtigsten Gegenstände der Theorie in ausführlicherer lehrbuchartiger Form darzustellen bestrebt« war und desshalb hier zu Grunde gelegt ist, 1802 erschienen, war nicht nur vergriffen, sondern auch längst veraltet, so vollständig veraltet und überhaupt in seinen meisten Artikeln so ungründlich, dass es kaum die Ehre verdient, bei dieser ausgezeichneten und in allem Wesentlichen gänzlich neuen Arbeit den Titel zu führen. Auch das Wort »Lexicon« liefse sich beanstanden, da es gut wäre, dasselbe für biographische und bibliographische Dinge zu reserviren, die Realien aber, welche den ausschliefslichen Inhalt dieses Buches bilden, als »Wörterbuch« zusammen zu fassen. Der kürzeste und bündigste Titel wäre demnach wohl »*Musikalisches Realwörterbuch von A. v. Dommer*«.

Es erhöht die Sicherheit der Ergebnisse, festigt die vorgetragenen Lehren und kann dem Werke bei dauernder Benutzung nur zum Vortheile gereichen, dass der Hr. Verfasser, wie man überall wahrnimmt, eifrigst bemüht war selbst zu sehen und zu vergleichen, soweit die Quellen zugänglich waren. Alle Hauptartikel sind vollständige inhaltreiche Abhandlungen. Wer hier nicht Alles völlig gleichmäfsig und bei gleicher Bedeutung auch gleich ausführlich behandelt finden sollte, der wolle bedenken, dass etwas derartiges erst möglich ist, wenn die Musikwissenschaft sich im Stadium ihrer Vollendung befindet, nicht jetzt wo sie sich im Schweisse des Angesichts, und unter vielfacher Verkennung des rechten Weges, erst ihren Anfängen zu entwinden sucht.

System der Tonkunst von Dr. **Eduard Krüger.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1866. (VIII u. 500 Seiten in gr. 8.)

Soeben bei Abschluss obiger Anzeigen erscheinend, möge auch dieses Buch in kurzer Erwähnung hier noch angefügt werden. Die durch Hrn. von Dommer lexicalisch behandelten Disciplinen kommen hier in fortlaufenden Abschnitten zur Darstellung; beide nehmen sorglich, ja mit Vorliebe auf das Historische Rücksicht und haben auch in ihren Ansichten mannigfache Berührungspunkte. Bei dem anregenden Buche des Hrn. Prof. Krüger lässt sich angenehm recapituliren, was auch dem Kundigsten und Vielseitigsten nicht immer gegenwärtig sein wird und doch unvergessen erhalten werden muss. Bestimmt hat er sein Werk weder eigentlichen Anfängern noch eigentlichen Gelehrten (wird aber hoffentlich nicht böse werden, wenn auch letztere dazu greifen); »vielmehr sind es Künstler, Lehrer und gebildete Liebhaber, die hier theils fermenta cognitionis theils Früchte der Erkenntniss und soweit im kleinen Raum möglich, vollendete Kunstwerke zu Lehre und Genuss sich aneignen mögen. Namentlich die Lehrer denen am Herzen liegt gesunden Kunstverstand zu erziehen, werden sich einer Methode anschliefsen die an den Altmeistern sich heilsam erwiesen«, (Selbstanzeige des Verfassers in den Gött. gel. Anzeigen 66 S. 874.) Dem Hrn. Verfasser, der seit mehr als 30 Jahren an der Entwicklung unserer musikalischen Angelegenheiten eifrig Theil genommen, ist in den letzten 10—15 Jahren von gewisser Seite Einseitigkeit, Vorliebe für das Alte, Entfremdetsein der Gegenwart u. dgl. vorgeworfen, obwohl wir überzeugt sind, dass Vielseitigkeit einer seiner besonderen Vorzüge ist und wir Niemand zu nennen wüssten, der so wie er bis in das reifere Alter eine unbefangene Lernlust und Frische der Anschauung sich bewahrt hätte.

Unser »System der Tonkunst« zerfällt in zwei Abtheilungen und behandelt in der ersten und kleineren »Natur und Geist in Tönen« (S. 7—47), in der andern die »Kunstlehre«. Man hat hier einen leichten philosophischen Aufriss — leicht, insofern er den untergebenen Dingen keine Gewalt anthut —, dem sich der reiche Stoff bequem einfügt. Das Buch sucht zu vermitteln zwischen der spiritualistischen und der naturalistischen Richtung, indem es jeder zuweist was ihr eigenthümlich gehört. Hierbei legt der Hr. Verfasser Grundsteine der Wahrheit die sich behaupten werden, und bewährt an sich selber das schöne Wort, mit dem wir diese flüchtige Anzeige schliefsen: »Nur innige Lebenserfahrung berechtigt zur Wissenschaft.« (S. 5.)

Schlussbemerkung. Die Absicht, diesen Anzeigen und Beurtheilungen eine so weite Ausdehnung zu geben, dass sie eine annähernd vollständige Bibliographie aller in den letzten Jahren erschienenen musikalischen Schriften bildeten, hat sich bis dahin noch nicht erreichen lassen. Der Herausgeber hofft aber, mit jedem weiteren Bande diesem Ziele näher zu kommen. Wie weit sich indess der Plan auch werde ausdehnen lassen, der hier angeschlagene Ton rein sachlicher Beurtheilung wird immer darin zu vernehmen sein; und wer in diesen einstimmen mag, ist als Mitarbeiter willkommen.

XIII.

VERSUCH EINER STATISTIK
DER
GESANGVEREINE UND CONCERTINSTITUTE
DEUTSCHLANDS UND DER SCHWEIZ.

Vorbemerkung. Das nachfolgende Verzeichniss gründet sich auf directe Mittheilungen von den Vereinen, die fast sämmtlich in den ersten Monaten des Jahres 1865 gesammelt sind. Es wird nicht schaden, wenn dieselben auch in allen Einzelheiten jetzt nicht mehr zutreffen sollten, weil es hier zunächst nur darauf ankommt, den Stand dieses Vereinswesens zu einer gewissen Zeit zu veranschaulichen. Das Verzeichniss hätte sich leicht erweitern lassen durch Aufnahme von Berichten, wie sie sich in Musikzeitungen und anderswo finden. Wir haben vorgezogen, die Nachrichten aus erster Hand lieber unvollständig zu geben, als sie mit derartigen Notizen zu vermischen und lassen auch die Beschreibungen in ihrer wörtlichen Fassung, wie sie uns übersandt sind, möglichst unangetastet, richten aber die freundliche Bitte an alle Vereine um Berichtigung etwaiger Irrthümer sowie Einsendung weiterer Nachrichten und statten Allen, welche bei der Sammlung der folgenden Angaben behülflich waren, hiermit unsern Dank ab.

Alle Urtheile bei Seite lassend, da diese nicht in eine Statistik gehören, sind nur hin und wieder einige thatsächliche Verhältnisse angedeutet, wobei man die Unparteilichkeit wohl nicht vermissen wird.

Es möchte gerathen sein, solche Uebersichten von fünf zu fünf Jahren zu wiederholen, die nächste also im Jahre 1870. Im folgenden Bande wird zur Vergleichung zunächst die *englische* Gesangvereins-Statistik in ähnlicher Weise aufgeführt werden. Einige allgemeine Betrachtungen und Ergebnisse werden zurückgehalten, bis das Material in möglichster Fülle vorgelegt ist.

AACHEN. **Städtische Abonnements-Concerte.** Jährlich 8—10. Von 1834—1850 Privatunternehmen, seit 1850 durch eine städtische Behörde verwaltet. Dirigent Franz Wüllner (jetzt in München) von 1858—65, früher Carl von Turanyi. Das Orchester ist städtisch und

System der Tonkunst von Dr. **Eduard Krüger.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1866. (VIII u. 500 Seiten in gr. 8.)

Soeben bei Abschluss obiger Anzeigen erscheinend, möge auch dieses Buch in kurzer Erwähnung hier noch angefügt werden. Die durch Hrn. von Dommer lexicalisch behandelten Disciplinen kommen hier in fortlaufenden Abschnitten zur Darstellung; beide nehmen sorglich, ja mit Vorliebe auf das Historische Rücksicht und haben auch in ihren Ansichten mannigfache Berührungspunkte. Bei dem anregenden Buche des Hrn. Prof. Krüger lässt sich angenehm recapituliren, was auch dem Kundigsten und Vielseitigsten nicht immer gegenwärtig sein wird und doch unvergessen erhalten werden muss. Bestimmt hat er sein Werk weder eigentlichen Anfängern noch eigentlichen Gelehrten (wird aber hoffentlich nicht böse werden, wenn auch letztere dazu greifen); »vielmehr sind es Künstler, Lehrer und gebildete Liebhaber, die hier theils fermenta cognitionis theils Früchte der Erkenntniss und soweit im kleinen Raum möglich, vollendete Kunstwerke zu Lehre und Genuss sich aneignen mögen. Namentlich die Lehrer denen am Herzen liegt gesunden Kunstverstand zu erziehen, werden sich einer Methode anschliefsen die an den Altmeistern sich heilsam erwiesen«, (Selbstanzeige des Verfassers in den Gött. gel. Anzeigen 66 S. 874.) Dem Hrn. Verfasser, der seit mehr als 30 Jahren an der Entwicklung unserer musikalischen Angelegenheiten eifrig Theil genommen, ist in den letzten 10—15 Jahren von gewisser Seite Einseitigkeit, Vorliebe für das Alte, Entfremdetsein der Gegenwart u. dgl. vorgeworfen, obwohl wir überzeugt sind, dass Vielseitigkeit einer seiner besonderen Vorzüge ist und wir Niemand zu nennen wüssten, der so wie er bis in das reifere Alter eine unbefangene Lernlust und Frische der Anschauung sich bewahrt hätte.

Unser »System der Tonkunst« zerfällt in zwei Abtheilungen und behandelt in der ersten und kleineren »Natur und Geist in Tönen« (S. 7—47), in der andern die »Kunstlehre«. Man hat hier einen leichten philosophischen Aufriss — leicht, insofern er den untergebenen Dingen keine Gewalt anthut —, dem sich der reiche Stoff bequem einfügt. Das Buch sucht zu vermitteln zwischen der spiritualistischen und der naturalistischen Richtung, indem es jeder zuweist was ihr eigenthümlich gehört. Hierbei legt der Hr. Verfasser Grundsteine der Wahrheit die sich behaupten werden, und bewährt an sich selber das schöne Wort, mit dem wir diese flüchtige Anzeige schliefsen: »Nur innige Lebenserfahrung berechtigt zur Wissenschaft.« (S. 5.)

Schlussbemerkung. Die Absicht, diesen Anzeigen und Beurtheilungen eine so weite Ausdehnung zu geben, dass sie eine annähernd vollständige Bibliographie aller in den letzten Jahren erschienenen musikalischen Schriften bildeten, hat sich bis dahin noch nicht erreichen lassen. Der Herausgeber hofft aber, mit jedem weiteren Bande diesem Ziele näher zu kommen. Wie weit sich indess der Plan auch werde ausdehnen lassen, der hier angeschlagene Ton rein sachlicher Beurtheilung wird immer darin zu vernehmen sein; und wer in diesen einstimmen mag, ist als Mitarbeiter willkommen.

XIII.

VERSUCH EINER STATISTIK

DER

GESANGVEREINE UND CONCERTINSTITUTE

DEUTSCHLANDS UND DER SCHWEIZ.

Vorbemerkung. Das nachfolgende Verzeichniss gründet sich auf directe Mittheilungen von den Vereinen, die fast sämmtlich in den ersten Monaten des Jahres 1865 gesammelt sind. Es wird nicht schaden, wenn dieselben auch in allen Einzelheiten jetzt nicht mehr zutreffen sollten, weil es hier zunächst nur darauf ankommt, den Stand dieses Vereinswesens zu einer gewissen Zeit zu veranschaulichen. Das Verzeichniss hätte sich leicht erweitern lassen durch Aufnahme von Berichten, wie sie sich in Musikzeitungen und anderswo finden. Wir haben vorgezogen, die Nachrichten aus erster Hand lieber unvollständig zu geben, als sie mit derartigen Notizen zu vermischen und lassen auch die Beschreibungen in ihrer wörtlichen Fassung, wie sie uns übersandt sind, möglichst unangetastet, richten aber die freundliche Bitte an alle Vereine um Berichtigung etwaiger Irrthümer sowie Einsendung weiterer Nachrichten und statten Allen, welche bei der Sammlung der folgenden Angaben behülflich waren, hiermit unsern Dank ab.

Alle Urtheile bei Seite lassend, da diese nicht in eine Statistik gehören, sind nur hin und wieder einige thatsächliche Verhältnisse angedeutet, wobei man die Unparteilichkeit wohl nicht vermissen wird.

Es möchte gerathen sein, solche Uebersichten von fünf zu fünf Jahren zu wiederholen, die nächste also im Jahre 1870. Im folgenden Bande wird zur Vergleichung zunächst die *englische* Gesangvereins-Statistik in ähnlicher Weise aufgeführt werden. Einige allgemeine Betrachtungen und Ergebnisse werden zurückgehalten, bis das Material in möglichster Fülle vorgelegt ist.

AACHEN. **Städtische Abonnements-Concerte.** Jährlich 8—10. Von 1834—1850 Privatunternehmen, seit 1850 durch eine städtische Behörde verwaltet. Dirigent Franz Wüllner (jetzt in München) von 1858—65, früher Carl von Turanyi. Das Orchester ist städtisch und

fest besoldet; verstärkt wird es durch sonstige Musiker und Dilettanten und zählt dann 60—70 Mitglieder. Abonnenten 5—600. Jährlicher Etat 2—3000 Thlr.

2. **Städtischer Gesangverein** für Oratorien und weltliche und geistliche Musik*). Sopran 40, Alt 30, Tenor 40, Bass 54, Knaben 6 = zusammen 170 Sänger, doch mit häufigen Aenderungen und Schwankungen, wie fast überall. Es giebt nur active Mitglieder, ein Beitrag wird nicht gezahlt. Geschichte, Verwaltung und Direction wie bei den Concerten; beide Institute gehen Hand in Hand. Alle Aufführungen finden statt im Concertsaale, bis jetzt ohne Mitwirkung der Orgel, deren Anschaffung aber beabsichtigt wird.

ALTDORF. In diesem Hauptort des Kantons Uri wird nur die Kirchenmusik cultivirt. An allen Sonn- und Feiertagen wird eine Messe aufgeführt. Jährlich werden mit allen vorhandenen Kräften 2—3 Concerte gegeben. Alles unter der Leitung des Musikdirectors Staehlin. Die Musikalien und Instrumente werden von der Kirche oder von Wohlthätern beschafft.

ALTENBURG. 1. **Abonnements-Concerte** für Instrumentalmusik und Sologesang; jährlich 6. Gestiftet 1857 durch Kaufmann Schlippe. Dirigent ist Hofkapellmeister Stade. Orchester 44.

2. **Singakademie** für geistliche Musik und Oratorien. Gestiftet 1860 durch den Dirigenten, Hofkapellmeister Stade. Sopran 30, Alt 21, Tenor 20, Bass 26, Knaben 12 = 109 Sänger. Active Mitglieder zahlen 1 Thlr., inactive 2 Thlr. Jahresbeitrag. Jährlich 8 Aufführungen, von denen die meisten öffentlich sind, theils im Concertsaal, theils in der Kirche; am letzteren Orte wurde bei Bach'schen Cantaten und Händel'schen Oratorien die Orgel benutzt.

ALTONA. **Altonaer Singakademie** für Oratorien u. a. Vocalmusik. Gestiftet 1853 durch W. H. Nopitsch, John Böie u. a.; Dirigent ist John Boie. Sopran 32, Alt 28, Tenor 15, Bass 24, Knaben 10 = 109 Sänger. Zahlen jährlich 4 Thlr., die 240 inactiven Mitglieder ebenfalls; Diese 350 Personen bilden die Gesellschaft. Jährlich 3 Aufführungen im Concertsaal ohne Orgel. Etat circa 1500 Thlr.

Die Altonaer Singakademie bringt ausser Chor- und Sologesang zugleich Orchesterwerke wie auch Kammermusik und gelegentlich desulto-

---

*) Das Oratorium pflegt man zu der *geistlichen* Musik zu rechnen, was aber nicht richtig ist. An sich ist es weder weltlich noch geistlich, obwohl dem Stoffe nach beides; es bildet eine besondere Gattung, und zwar die vornehmste.

rische Vorträge zur Aufführung. Ueber die frühere Geschichte der Concertmusik in Altona enthalten die Jahrbücher der Alt. Singakademie (von W. H. Nopitzsch, 1. Heft 1860 Altona, Lehmkuhl) vielfache Mittheilungen.

Aschersleben. **Aschersleber Gesangverein** für verschiedenartige, aber vorzugsweise ernste Musik. Gestiftet durch den verst. Musikdirector Stade. Dirigent ist der Musikdirector C. Kuntze. Sopran 26, Alt 12, Tenor 12, Bass 25 = 75 Sänger. Jährlich 4 Concerte im Saal, ausserdem bei einigen Festen Aufführungen in der Kirche.

Augsburg. 1. **Der protestantische Kirchenchor,** stammt aus den Zeiten der Reformation und wurde von einer Reihe bedeutender Tonsetzer geleitet; besteht jetzt aus 30—36 Mitgliedern, die sämmtlich fest angestellt sind (Sopran 10—12, Alt 6—8, Tenor 6—8, Bass 8—10), nämlich auffallenderweise aus Herren und — Damen statt Knaben. Er dient nur kirchlichen Zwecken und hat an jedem Sonn- und Feiertage Vormittags (an hohen Festen auch Nachmittags) in einer der 5 protest. Kirchen bei dem Gottesdienste mitzuwirken. Zur Aufführung kommen Chorgesänge a capella, alles Concertmäfsige ist ausgeschlossen. Der gegenwärtige Capellmeister an diesen protest. Kirchen ist H. M. Schletterer.

2. Ein **Gesangverein**, um 1857 gestiftet, bringt alle 3—4 Jahre ein Oratorium zu Stande (in den ersten 7 Jahren seines Bestehens die Schöpfung und die Jahreszeiten). Sopran 15—20, Alt 8—10, Tenor 40—50, Bass 50—60 (die Zahlen werden nur annähernd zutreffen). Beitrag 3 Kreuzer für die Woche. Sopran und Alt halten ihre Uebungen durch das ganze Jahr, und nur wenn eine Aufführung beabsichtigt wird, treten die Männerstimmen der »Liedertafel« hinzu. Daher das auffallende Stimmenverhältniss. Eigentlich ist dieses Anhängsel der Liedertafel also nur ein Damen-Gesangverein. Dass Augsburg mit beinah 50000 Einwohnern und seinem alten Ruhm noch kein besseres Institut zu Stande gebracht hat, ist nicht besonders rühmlich.

Aurich. **Gesangverein** für kirchliche und oratorische Musik. Der ursprünglich durch den Oberschulinspector, jetzigen Prof. in Göttingen Dr. Ed. Krüger gestiftete Verein ist nach längerer Ruhe im März 1864 durch den Oberschulinspector Becker, den jetzigen Dirigenten, erneuert. Sopran 20, Alt 16, Tenor 13, Bass 15 = 64 Sänger. Der Gesangverein hat sich mit dem *Orchesterverein* zur Veranstaltung einiger Abonnements-Concerte verbunden; die Preise sind sehr niedrig, da

die Verwaltung nur die Deckung der unmittelbaren Concertkosten bezweckt.

BARMEN. 1. **Concert-Gesellschaft** für Vocal- und Instrumentalmusik aller Gattungen. Gestiftet als »Abonnements-Concerte« von Hermann Schornstein 1849. Musikalischer Dirigent: Anton Krause; technischer: Emil Jochmus. Orchester circa 40; den Stamm bildet die Langenbach'sche Kapelle. 5 Concerte im Abonnement und 5 extra.

2. **Städtischer Singverein**, bildet gleich der »Liedertafel« einen Theil der Concert-Gesellschaft und existirt seit Anfang dieses Jahrhunderts unter wechselnden Namen. Musikalischer Dirigent A. Krause, technischer Fritz Witte. Sopran 75, Alt 60, Tenor 49, Bass 64, Knaben 60 = 308 Sänger. Beitrag 3 Thlr. Die Aufführungen sind die der Concert-Gesellschaft (s. Nr. 1), also 8—10; sie finden statt im Concertsaal mit einer ausgezeichneten Orgel von 43 Stimmen.

BASEL. 1. **Abonnements-Concerte** für Instrumentalmusik. Gestiftet 1752, und 1783 durch Daniel Legrand und Rathsschreiber Ochs reorganisirt; 12 regelmäfsige Aufführungen, im Ganzen kommen aber gegen 20 grofse Concerte zu Stande. Dirigent ist der Kapellmeister Ernst Reiter. Die stehende Kapelle zählt 34 Mitglieder, der sich 15—20 Liebhaber beigesellen. 340 Mitglieder und Abonnenten, Etat 12000 Francs.

2. **Basler Gesangverein** für Oratorien und geistliche, bei geselligen Anlässen auch weltliche Musik. Gestiftet vom Musiklehrer Ferd. Lauer 1824, Dirigent Kapellm. Reiter. Sopran 63, Alt 48, Tenor 17, Bass 30, Knaben 20 für Sopran und 20 für Alt = 203 Sänger. Beitrag der activen wie der 268 inactiven oder »freien« Mitglieder jährlich 10 Francs; 3 öffentliche Aufführungen mit dem Orchester der Kapellgesellschaft (s. Nr. 1) und Dilettanten (zus. etwa 40 Instrumente), gewöhnlich 1 Weihnachtsconcert zu 1 Fr., 1 Passionsconcert zu 1 Fr., und eine Hauptaufführung im Mai zu 2 und mehr Frcs., meistens in der Martinskirche ohne Orgel, ausnahmsweise (z. B. bei der Johannis- und der Matthäus-Passion v. Bach) im Münster mit grofser Orgel.

3. **Orpheus-Verein** für Kirchen- und Concertmusik, vorzugsweise Bach und Schumann. Gestiftet 1850 vom Banquier Riggenbach-Stehlin. Dirigent Aug. Walter. Sopran 12, Alt 9, Tenor 7, Bass 8, Knaben 4 = 40 Sänger, von denen kein Beitrag gezahlt wird, da der Stifter und Vorsteher des Vereins Hr. Riggenbach sämmtliche Unkosten übernimmt. Jährlich 2—3 private und 1—2 öffentliche Aufführungen im Concertsaal und in der Kirche, in letzterer mit Orgel.

Berlin. 1. **Singakademie** für geistliche und damit zunächst verwandte ernste Vocalmusik, insbesondere Gesang im gebundenen Stil. Gestiftet von Carl Fasch am 24. Mai 1791. Dirigent ist der Director Prof. Grell, Begleiter der Vicedirector Musikdirector Blumner. Die Verwaltung ist verfassungsmäfsig (nach der Grundverfassung vom $\frac{12}{22}$ Oct. 1860) der engere Ausschuss der Mitglieder, Vorsteherschaft genannt, bestehend aus dem Director, dem Vicedirector, dem Kassenverwalter, 4 Vorstehern und 4 Vorsteherinnen. Sopran 136 + 24, Alt 104 + 9, Tenor 44 + 27, Bass 63 + 39 = 347 + 99 = zus. 446 Sänger.*) Jährlicher Beitrag derselben 8—10 Thlr., der 112 zuhörenden Mitglieder 6—10 Thlr. Jährlich 6—9 öffentliche Aufführungen in dem eignen Lokal der Gesellschaft, dem bekannten Gebäude neben der Universität, nur ausnahmsweise in der Kirche; zuweilen mit Orgel.

Diese berühmte Akademie war in den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts ein Muster für ganz Deutschland und ist bei der Gründung der meisten Vereine dieser Art anregend und in ihren Grundzügen mafsgebend gewesen. Ueber ihre Geschichte sind mehrere Schriften vorhanden, mit deren Hülfe dieses Institut einmal, seiner Bedeutung entsprechend, ausführlich beschrieben werden soll.

2. **Stern'scher Gesangverein** für Oratorien u. a. gute Musik ohne Bevorzugung einer besonderen Zeit oder Kunstgattung. Gestiftet durch den Dirigenten, Prof. und Musikdirector Julius Stern am 3. Dec. 1847. Die Verwaltung ist ebenfalls in den Händen desselben, dessen alleinige That dieser grofse und blühende Verein ist. Sopran 170, Alt 87, Tenor 38, Bass 62 = 357 Sänger mit 8 Thlr. Jahresbeitrag; die 342 zuhörenden Mitglieder zahlen 5 Thlr. Jährlich 4—6 öffentliche Aufführungen theils im Saal, theils in der Kirche; in letzterer mit Orgel, im Saal von jetzt an mit einem grofsen Harmonium (welches hoffentlich bald durch Orgel und Flügel abgelöft wird).

3. **Königlicher Dom-Chor** für Kirchenmusik. Gestiftet 1843 durch den König Friedrich Wilhelm IV auf Anregung Winterfeld's (s. die Dedication des 1. Bandes seiner Gesch. des ev. Kirchengesanges an den genannten König). Dirigent Musikdirector Rudolph von Hertzberg, Gesanglehrer Heinrich Kotzolt. Knaben für Sopran 25, für Alt 25, dazu Ten. 10, Bass 16 = 76 Sänger. Die Knaben werden täglich geübt. Ausser seinen dienstlichen Functionen beim Gottesdienst, (wohin auch

*) So die Mittheilung des Herrn Prof. Grell, die mir indess nicht ganz verständlich ist. Vielleicht bezieht sich die zweite Ziffer auf eine vorbereitende Klasse.

11 liturgische Andachten zu rechnen), zu denen nahe an 200 gröfsere und kleinere Musikstücke in Geläufigkeit zu erhalten sind, giebt der Chor im Lokal der Singakademie jährlich 3 — 4 Abonnements-Concerte sowie mindestens 2 Concerte für wohlthätige Zwecke.

Die frühere Bedeutung der Berliner Singakademie als einer mafsgebenden Institution für andere Vereine ist in neuerer Zeit zum Theil auf den Domchor übergegangen, dessen schnelle und glänzende Entwicklung an vielen Orten Nachahmungen hervorgerufen hat.

4. **Sinfonie-Concerte** der Liebig'schen Kapelle für Instrumentalmusik. Begründet von dem Dirigenten C. Liebig 1841 mit einer festen Kapelle von 45 Musikern, bringt jährlich die erstaunliche Zahl von 225 bis 250 Concerten zu Stande, einzeln für den Preis von 5 Sgr., bei 6 Karten zugleich für $2\frac{1}{2}$ Sgr.; 1000 bis 1500 Abonnenten. Vielleicht die beste Musik, welche bei Tabak und Kaffee gemacht wird. Jährliche Einnahme 10,000 bis 12,000 Thlr.

Bernburg. **Bernburger Singverein** zur Förderung guter Musik, namentlich Oratorien. Gestiftet von L. Beate 1856, geleitet vom Musikdirector Walter. Sopran 42, Alt 23, Tenor 14, Bass 19 = 98 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich eine öffentliche Aufführung in der Kirche, früher immer in Bernburg, nach dem Zusammentritt der 4 gröfseren Anhalt'schen Städte zu gemeinsamen Aufführungen abwechselnd in Zerbst (1863), Cöthen (1864), Bernburg (1865) und Dessau (1866).

Biberach. (Würtemberg). **Oratorien-Verein** zur Pflege ernster, klassischer Musik. Gegründet 1860 durch Dr. Widemann, geleitet durch Organist Keim. Sopran 16, Alt 8, Tenor 10, Bass 10, Knaben 8 = 52 Sänger. Beitrag 1 Gulden. Eine öffentl. Aufführung am Schlusse des Winters je nach dem Charakter des Tonstücks entweder in der Kirche (mit Orgel) oder im städtischen Theater.

Bonn. 1. **Städtischer Gesangverein.** Gestiftet 1841. Dirigent C. Jos. Brambach. Sopran 28, Alt 26, Tenor 20, Bass 40 = 114 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Abonnenten 340 (zahlen 4 Thlr. für 6 Concerte), Etat 1560 Thlr. Die 6 Aufführungen, vocale und instrumentale, im Saal ohne Orgel.

2. **Beethoven-Verein** für Instrumentalmusik. Gestiftet 1849. Dirigent C. Jos. Brambach. Wöchentlich eine Aufführung; Orchester 44 stark. 357 Abonnenten zu 4 Thlr., Etat 1300 Thlr.

Braunschweig. 1. **Singakademie** für oratorische und andere Musik. Gestiftet 1852 durch Major Hollandt u. A. Dirigent Kapellmeister Abt.

Sopran 63, Alt 47, Tenor 17, Bass 25 = 152 Sänger. Beitrag 1⅓ Thlr. Jährlich 2 Aufführungen, am Charfreitag und am Bufstage (Anfang November) im Saale, bisher ausnahmsweise (von jetzt an aber wohl häufiger) in der nicht mehr zum Gottesdienst benutzten St. Aegydien-Kirche; ohne Orgel.

2. **Verein für Concert-Musik,** vocal und instrumentale. Gestiftet 1863 durch den Kaufmann Adolf Schmidt, der nebst Dr. Sommer u. A. die Verwaltung hat. Dirigent Kapellm. Abt. Jährlich 12 Concerte, das Orchester von 40 M. bildet sich aus der Hofkapelle und einigen Mitgliedern des Hautboistencorps. Abonnenten 450, Etat circa 2000 Thlr.

Die Pflege der Vocalmusik scheint eine besondere Aufgabe dieses Vereins zu sein, von dem das grofse braunschweigische Musikfest im Juni 1865 zu Stande gebracht wurde. Seit jener Zeit ist eine Orgel vorhanden. Ueber den Singchor fehlen mir genauere Angaben.

Bremen. 1. **Privat-Concert** für instrumentale und vocale Musik ähnlich den Gewandhausconcerten. Gestiftet 1825 durch den städtischen Musikdirector Dr. Riem. Dirigent Musikdirector Carl Reinthaler. Ständiges Orchester von 71. Jährlich 11 Concerte. An 700 Abonnenten, Etat 5000 Thlr.

Seit 1859 hierzu ein zweiter Cyclus von 6 Symphonie-Concerten im Stil derjenigen der Berliner Kapelle unter Taubert's Direction, mit demselben Orchester und Dirigenten, 400 Abonnenten, Etat 1200 Thlr. Also zusammen 17 Concerte.

2. **Singakademie** für Oratorien und andere gute Chormusik aus alter und neuer Zeit. Gestiftet 1815 durch denselben Dr. Riem (s. Nr. 1), geleitet durch Musikdir. C. Reinthaler. Sopran 95, Alt 82, Tenor 47 (25 Mitglieder und 22 hinzugezogene Sänger), Bass 60 (48 + 12) = 304 Sänger. Beitrag 7 Thlr. Gold, für die 70 inactiven 5 Thlr. Jährlich 2 Oratorien in der Domkirche mit Orgel vor 2000 Zuhörern, Entré ½ Thlr. Das Orchester ist das vorgenannte Bremer Concert-Orchester.

Im Künstlerverein (einem seit 1857 bestehenden Klub von 1100 Mitgliedern, wonach fast alle Kunstfreunde Bremens Mitglieder sein müssen) wird fast allwöchentlich Kammermusik, auch ältere, nebst Solospiel und Chorgesang vorgeführt, verbunden mit wissenschaftlichen Vorträgen über Musik.

3. **Gesangverein** für Chormusik jeder Gattung, besteht seit 1858, unter Leitung von D. Engel mit etwa 120 Sängern und 500 Abonnenten. (Nähere Angaben fehlen.)

Breslau. 1. **Breslauische Singakademie** für geistliche und damit zunächst verwandte ernste Vocalmusik. Gestiftet durch Mosewius

am 25. Mai 1825 und bis zu seinem Tode geleitet. Der jetzige Dirigent, seit Michaelis 1860, ist Musikdirector Julius Schaeffer, auch an der Universität der Nachfolger von Mosewius. Sopran 110, Alt 60, Tenor 40, Bass 80, Knaben 10 = 300 Sänger. Beitrag 8 Thlr. Jährlich mindestens 4 öffentl. Aufführungen theils in der grofsen Aula Leopoldina, theils im Musiksaal der Universität (hier mit Orgel), theils im Concertsaal, selten in der Kirche.

2. **Breslauer Gesangverein** für die »Pflege solcher Vocalmusik, bei welcher auch dem Instrumentalen gewichtige Aufgaben zufallen«.*) Gestiftet durch Dr. L. Damrosch im Mai 1863, verwaltet und geleitet durch denselben. Sopran 37, Alt 22, Tenor 15, Bass 25, Knaben 6 = 105 Sänger. Jährlich 3 öffentliche Aufführungen im Concertsaal.

3. **Breslauer Orchesterverein** für Instrumentalmusik. Gestiftet durch Dr. Damrosch und Dr. Kaufmann im Januar 1862; Dirigent Dr. Leop. Damrosch. Orchester 65—70. Jährlich 12 Concerte, davon 3 mit Choraufführungen. 1000 Abonnenten, Etat 5—6000 Thlr.

Bückeburg. **Schulgesangverein**, aus den Schülern des Gymnasiums gebildet, für kirchliche Musik und (biblische) Oratorien. Gestiftet 1816 durch die verst. Prinzessin Caroline von Schaumburg-Lippe; durch eine besondere Stiftung derselben werden die Kosten bestritten. Dirigent Kapellmeister Joseph Schmidt, seit länger als 40 Jahren. Sopran 25, Alt 24, Tenor 10, Bass 10 = 69 Sänger (Knaben und Jünglinge); bei Aufführungen wird die Zahl durch frühere Mitglieder noch bedeutend verstärkt. Zwei regelmäfsige Aufführungen, am Charfreitag und am 18. October, in der Kirche mit Orchesterbegleitung der Fürstl. Hofkapelle und ohne Orgel.

Die 10 wöchentl. Musikstunden für die Schüler sind in den Unterrichtsplan des Gymnasiums eingereiht. Die befähigteren Mitglieder erhalten auch unentgeltlich Generalbass-Unterricht. Hierdurch ist im Laufe der Jahre eine verhältnissmäfsig bedeutende musikalische Bildung in der Stadt und Umgegend verbreitet, ohne dass bis jetzt auf solchen Grundlagen ein dauernder Verein aus dem Bürgerstande zusammen gekommen wäre.

---

*) So die Angabe aus dem Verein. Hiernach umfasst derselbe ein weites Feld alter und neuer Musik, da kein wahrhaft bedeutendes Werk existirt, bei welchem dem Orchester nicht höchst gewichtige Aufgaben zufielen. Immerhin aber möchte bedenklich sein, den Zweck nach einer solchen *äusserlichen* Rücksicht zu bestimmen, weil alles Aeusserliche seiner Natur nach die Aufmerksamkeit vom Wesen der Sache ablenkt.

Burgdorf (Schweiz). 1. **Gesangverein** für die Pflege klassischer Musik. Gestiftet um 1820. Dirigent Musikdirector Billeter. Sopran 14, Alt 10, Tenor 8, Bass 10 = 42 Sänger. Aufführungen unbestimmt.

2. **Orchesterverein** für klassische Instrumentalmusik. Gestiftet 1859, Dirigent Musikdirector Billeter. Das Orchester besteht aus 15—20 Dilettanten und 20—25 von auswärts für die Concerte engagirten Musikern; nur 1 bis 2 Concerte.

Carlsruhe. **Philharmonischer Verein** für Oratorien, Cantaten u. a. Chormusik. Gestiftet durch Hofmusikdirector Kalliwoda und Frau Galleriedirector Lessing im Februar 1860. Dirigenten sind die Hofmusikdirectoren Kalliwoda und Levy. Sopran 25, Alt 20, Tenor 14, Bass 18 = 77. Beitrag (auch für die 300 zuhörenden Mitglieder) 6 Fl. Jährlich 4 Concerte für die Mitglieder; die Zahl der öffentl. Aufführungen unbestimmt. Im Concertsaal mit Orgel.

Cassel. 1. **Abonnements-Concerte** der Mitglieder des Hoftheaters zum Besten ihrer Wittwen- und Waisenkasse, vorzugsweise für Instrumentalmusik. Gestiftet durch L. Spohr. Dirigent Kapellmeister Carl Reiss. Orchester 54; Concerte 6 im Theater und 1 geistl. Concert am Charfreitage in der Kirche mit dem städt. Gesangverein (s. Nr. 2). Abonnenten 6—700 (in den letzten 7 Jahren dreifach gesteigert); Einnahme für die Kasse jetzt 2500 Thlr., bis 1857 niemals über 1000 Thlr.

2. **Casseler Gesangverein** für geistl. Musik, Oratorien u. ä., entstand 1858 durch die Verschmelzung der Gesangvereine »Cäcilienverein« (unter Spohr) und »Singakademie« (unter J. J. Bott). Dirigent Kapellmeister Reiss. Sopran 42, Alt 24, Tenor 12, Bass 20 = 98 Sänger. Beitrag 3 Thlr. 2—3 private Aufführungen und 1 öffentliche am Charfreitag (s. Nr. 1).

Celle. Ein Gesangverein bestand hier v. 31. Oct. 1827 bis Mai 1856, vom Musikdirector H. W. Stolze geleitet, führte Oratorien, Cantaten und ähnliches auf. Ein neuer Verein existirt seit Oct. 1864, vom Musiklehrer Rokiki geleitet, wie es scheint von ähnlicher Tendenz; genauere Angaben fehlen.

Chemnitz. 1. **Singakademie** für Oratorien sowie kirchliche und weltliche Musik. Gesiftet 1817 von dem Kaufmann J. G. Kunstmann. Dirigent Theodor Schneider, Musikdirector an der St. Jacobi- und St. Johanniskirche. Sopran 30, Alt 18, Tenor 15, Bass 20 = 83 Sänger. Beitrag 4 Thlr. Jährlich 3 private und 3 öffentliche Concerte, von letz-

teren 1 in der Kirche (am Charfreitag) und 2 im Saal, mit Orgel. Die Aufführungen werden jederzeit unterstützt durch den Chor der städtischen Kirchenmusik (s. Nr. 2.)

2. **Kirchenmusik-Sängerchor** (drei Kirchenchöre) unter Leitung des Musikdirectors Schneider. 25 Knaben im Sopran, 16 im Alt, 6 Tenore und 8 Bässe = 55 Sänger.

CÖLN. 1. **Concert-Gesellschaft**, besteht unter diesem Namen seit Oct. 1828, führt gediegene Vocal- und Instrumentalwerke auf, erstere durch einen besonders gebildeten Concertchor von circa 200 Damen und Herren; jährlich 10—12 Concerte. Dirigent ist der städtische Kapellmeister Ferdinand Hiller. Orchester 66 Personen, Theaterorchester unter Zuziehung anderer städtischer Musiker. Abonnenten 900, Etat 8—9000 Thlr.

2. **Singakademie** für Chor- und Sologesang mit Ausschluss der Opernmusik. Gestiftet am 7. Dec. 1835 vom Musikdirector und Dom-Organisten Franz Weber, dem auf Lebenszeit erwählten Dirigenten des Vereins. Sopran 50, Alt 40, Tenor 25, Bass 30 = 150 Sänger. Beitrag 6 Thlr. Jährlich eine öffentliche Versammlung im grofsen Concertsaale, unentgeltlich für Familien-Mitglieder und Freunde; die Aufführungen werden hierbei, in derselben Weise wie die wöchentlichen Uebungen, mit Pianoforte begleitet.

3. **Cölner Männer-Gesangverein**, gestiftet am 27. April 1842 von Franz Weber, Musikdirector und Domorganist. Theoretische und praktische Uebungen für Chor- und Solo-Männergesang. Leiter Franz Weber, auf Lebenszeit gewählt. 6 Directionsmitglieder und 6 Mitglieder als Prüfungs-Commission bei Aufnahme neuer Mitglieder. In der Regel jährlich 3 grofse Concerte mit Orchester zu vaterstädtischen oder wohlthätigen Zwecken. 120 Mitglieder, Beitrag 4 Thlr. Wahlspruch »Durch das Schöne stets das Gute«.

Dieser Männergesangverein, den wir seines Rufes und seiner Bedeutung wegen hier ausnahmsweise mit aufführen, hat von Seiten der Stadt ein eigenes Lokal zur Benutzung erhalten. Cöln besitzt nicht nur den ersten Männergesangverein in seiner Art, sondern ist durch die in Verbindung mit Aachen und Düsseldorf alljährlich um Pfingsten abwechselnd in den drei Städten veranstalteten Niederrheinischen Musikfeste für unser Gesangvereinsleben in derselben Weise tonangebend geworden, wie im ersten Viertel dieses Jahrhunderts die Berliner Sindakademie.

CONSTANZ. **Sängerrunde Bodan**, ein 1843 gestifteter Verein für für Männergesang und gemischten Chor. Dirigent Chorführer Bucher.

Sopran 15, Alt 9, Tenor 22, Bass 26 = 72 Sänger. Beitrag 3 Fl. 36 Kr. 6—8 Concerte.

CÖTHEN. 1. **Gesangverein**, gestiftet vom Musikmeister H. Ihle am 1. April 1855. Zweck, die »Vocal- wie Instrumentalmusik zu erhalten und zu verbessern«. Dirigent H. Ihle. Sopran 30, Alt 11, Tenor 10, Bass 12 = 63 Sänger. Beitrag 3 Thlr. Jährlich 12 Concerte, mit dem Stadtorchester von 32 Mitgliedern. 280 Familien sind abonnirt, Etat 1000 Thlr.

Dieser Gesangverein ist Mitglied des Anhaltischen Musikfest-Vereins, s. oben *Bernburg*.

2. **Abonnements-Concerte** für gute Instrumentalmusik, 12 Aufführungen im Winter. Dirigent H. Ihle.

CREFELD. **Singverein** für Oratorien, überhaupt klassische Musik. Gestiftet von Kaufmann Wilh. von Beckerath und Dr. Löhr am 1. Jan. 1835. Dirigent Musikdirector H. Wolff. Sopran und Alt 115, Tenor und Bass 25, gelegentlich 6—8 Knaben sowie Herren für Tenor und Bass aus der Liedertafel, also zus. etwa 180 Sänger. Beitrag $4^2/_3$ Thlr. In der Regel am grünen Donnerstag eine Aufführung in der Kirche, ausserdem 4 Concerte von Vocal- und Instrumentalmusik für 300 Abonnenten und noch zwei andere (wohl hauptsächlich aus Gesangmusik bestehende) Concerte, sämmtlich im Concertsaal.

DANZIG. 1. **Sinfonie-Soiréen** für Orchestermusik, gegründet im Nov. 1845. Dirigent Theaterkapellmeister Denecke. 4 Concerte. Orchester 55—64, meistens vom Theater. Abonnenten 400. Etat 1200 Thlr.

2. **Rehfeld'scher Gesangverein** für Oratorien der klassischen Periode bis auf die Jetztzeit. Gestiftet von dem Dirigenten, Musikdirector Wilh. Rehfeldt. Sopran 50, Alt 30, Tenor 20, Bass 30 = 130 Sänger. Beitrag 8 Thlr. 3—4 Aufführungen, eine in der Kirche (mit Orgel, wenn ohne Orchester) und 3 im Saal.

DARMSTADT. 1. **Musikverein** für Oratorien, auch Kammermusik, Lieder und dergl. Gestiftet durch Musikfreunde 1818, seine jetzige Gestalt erhielt er 1831. Dirigent ist der Hofmusikdirector Carl Amand Mangold seit 1839. Sopran 51, Alt 46, Tenor 23, Bass 33 = 153 Sänger. Beitrag 2 Fl., für Zuhörende 3 Fl. Jährlich 5—6 Aufführungen; von diesen sind 4 Abonnements-Concerte, drei gröfsere Concerte mit Orchester (Oratorien), 2 kleinere am Klavier (bestehend aus drei Abtheilungen: Kirchenmusik — Kammermusik — Lieder und Gesänge, mit besonderer Berücksichtigung des Klassischen), und eine Charfreitagsauf-

führung in der Kirche (bisher die 2 Passionen von Bach abwechselnd) aus akustischen Rücksichten ohne Orgel. Etat seit 1855, wo der Verein sich von der »Vereinigten Gesellschaft« wieder trennte, von 1670 Fl. auf 3180 Fl. gestiegen.

2. **Concerte** für Instrumentalmusik zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der Grofsh. Hofmusik. Gestiftet 1853 durch L. Schindelmeisser. Dirigent Kapellmeister Neswadba. 4 Concerte. Orchester 60. Abonnenten 300, Etat 1200 Fl.

Delizsch. **Cantorei** hauptsächlich für Vocalmusik. Gestiftet vor etwa 40 Jahren durch Cantor Goltz und Superint. Starke. Dirigent Cantor Albin Thierbach. Sopran 30, Alt 25, Tenor 18, Bass 20 = 100 Sänger, darunter im Sopran und Alt 30 Knaben. Zahlen keinen Beitrag, die 18 inactiven Mitglieder geben jährlich 20 Sgr. 1—2 öffentliche Concerte und Vorträge beim Gottesdienst. Das Orchester der Stadtmusik (15 Mann) verstärkt sich zu Aufführungen aus Dessau, Leipzig oder Halle. Abonnenten früher 60, jetzt weniger. Ausser 200 Thlr. Vermögen hat der Verein jährlich 25 Thlr. Einnahme aus öffentlichen Kassen.

Dresden. 1. **Dreyssig'sche Singakademie** für Oratorien, Cantaten, Messen u. a. geistliche Musik. Gestiftet 1807 durch den Hoforganisten Anton Dreyssig. Dirigent Adolph Reichel. Sopran 39, Alt 19, Tenor 13, Bass 28 = 99 Sänger. Beitrag 6 Thlr., für die 49 inactiven Mitglieder 3 Thlr. 3—4 Concerte vor eingeladenen Zuhörern mit und ohne Orchester im Saale der Akademie.

2. **Polyhymnia** besonders für geistliche Musik neuerer Zeit. Gestiftet von dem Dirigenten Carl Nagel am 18. Nov. 1836. Sopran 9, Alt 4, Tenor 4, Bass 8 = 25 Sänger. Beitrag 2 Thlr.

3. **Dresdner Singakademie**, ursprünglich *Chorgesangverein* betitelt; ohne principielle Beschränkung auf eine besondere Gattung Zeit oder Richtung wird doch auf die gröfseren geistlichen und weltlichen Chorwerke bei weitem der gröfste Theil der Zeit verwendet. Gestiftet 1848 von Robert Schumann. Dirigent ist der Seminarlehrer und Organist Musikdirector Ch. R. Pfretzschner. Sopran 44, Alt 19, Tenor 16, Bass 23 = 102 Sänger. Beitrag 6 Thlr. Mindestens 2 öffentliche Aufführungen, bald im Saal, bald in der Kirche, räumlicher Ursachen wegen ohne Orgel.

4. **Siona** für geistliche und weltliche Chorgesangswerke älterer und neuerer Zeit. Gestiftet 1861 von F. M. Böhme. Dirigent ist der Gesang-

lehrer L. Grosse. Sopran 10, Alt 6, Tenor 6, Bass 6, Knaben 2 = 30 Sänger. Beitrag 3 Thlr. 2—3 Aufführungen im Saal.

5. **Euterpe** für Chorlieder und gröfsere Werke mit Orchester weltlichen und geistlichen Inhalts. Gestiftet 1862 durch den Dirigenten Edmund Kretschmer. Sopran 18, Alt 8, Tenor 9, Bass 14 = 49 Sänger. Beitrag 3 Thlr. 2—3 Aufführungen im Saal.

6. **Abonnements-Concerte** der Hofkapelle für Instrumental- (Orchester-) Musik, seit 1858. Dirigenten sind die Kapellmeister Jul. Rietz und C. Krebs. Orchester 75 Mann; 6 Concerte.

7. **Orchesterverein** für Instrumentalmusik. Gestiftet 1860. Dirigent Kammermusikus Otto Kummer. Orchester 42 Mann, Dilettanten und einige Musiker. 3 Concerte; 70 Abonnenten. Etat 270 Thlr.

8. **Tonkünstlerverein**, gestiftet am 23. Mai 1854, hat zum Zweck die Fortbildung durch musikalische Vorträge (d. h. Aufführungen). Besteht aus 155 ordentlichen (darunter auch auswärtigen und Ehren-) Mitgliedern und 57 ausserordentlichen. Die ordentlichen Mitglieder bestehen aus Tonkünstlern, musikal. Schriftstellern, Musikhändlern und Instrumentenmachern, die ausserordentlichen aus Kunstfreunden; erstere zahlen 4 Thlr., letztere 6 Thlr. Beitrag. 12 Uebungsabende und 4 Productionsabende (letztere vor einem gröfseren, durch Gäste verstärkten Kreise) finden statt, sämmtlich der Pflege der Instrumentalmusik, besonders auch der älteren, gewidmet. Einnahme 7—800 Thlr. Ausgabe gegen 600 Thlr. Der Vorsitzende des verwaltenden Gesammtvorstandes ist gegenwärtig Moritz Fürstenau.

Elbing. **Elbinger Gesangverein** für geistliche Musik. Gestiftet 1837 durch den Dirigenten Musikdirector H. Doering. Sopran 50, Alt 20, Tenor 16, Bass 30, Knaben des Gymnasiums 16 = 132 Sänger. Beitrag 1 Thlr. 2 Concerte in der Kirche ohne Orgel und 3 Aufführungen an den hohen Festen im Gottesdienst.

Emden. 1. (**Gesangverein**) zur Aufführung von Oratorien älterer und neuerer Zeit, gestiftet von dem Dirigenten Gustav Storme. Sopran 19, Alt 12, Tenor 6, Bass 13 = 50 Sänger. Nach Umständen 1—2 Concerte im Saal.

2. **Orchesterverein** für Instrumentalmusik, gestiftet am 1. Oct. 1864 durch den Dirigenten C. Börngen. 6—8 Concerte. Orchester 30 Mann. Abonnenten 150—180.

Erfurt. 1. **Soller'scher Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik. Gestiftet 1819 von Geh. Oberbaurath Soller. Dirigent Musik-

director Golde. 6 Concerte, 5 im Theatersaal und 1 Oratorium in der Kirche. Orchester 40 Mann. 500 Mitglieder (mit den Angehörigen 1200 Personen). Etat 2000 Thlr. — Die Gesangabtheilung dieses Vereins besteht aus 30—40 nicht zahlenden Mitgliedern, zu denen bei Aufführungen noch etwa ebenso viele Damen und Seminaristen hinzu treten.

2. **Erfurter Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik. Gestiftet 1826 von Oberregierungsrath Daniel. Dirigent Musikdirector Ketschau. Jährlich 6 (nach anderer Angabe 8—9) Concerte, darunter 2—3 Oratorien, die je nach dem Charakter der Stücke entweder in der Kirche oder im Saal aufgeführt werden. Orchester 40 (nach anderer Angabe 46) Mann; 400—450 Mitglieder (mit den Angehörigen 1000). Etat 1600 Thlr. — Die Gesangabtheilung dieses Vereins (die nach einer der beiden mir zugegangenen Mittheilungen im Jahre 1824 von Musikdirector A. Ketschau unter dem Namen »Soller'scher Musikverein« gestiftet sein soll, was mir unverständlich ist) hat Sopran 30, Alt 20, Tenor 20, Bass 20 = 90 Sänger. Die Einrichtung dieses Vereins ist der etwas älteren Soller'schen so ähnlich, dass ich eine Verwechslung annehmen würde, wenn meine Nachrichten weniger positiv lauteten.

3. **Verein für Kirchengesang** a capella. Gestiftet durch den Dirigenten Friedrich Günzel 1861. Sopran 14, Alt 7, Tenor 7, Bass 9 = 37 Sänger (keine Knaben). Beitrag 22½ Sgr. 2—3 Concerte in der Kirche und 4 liturgische Andachten.

Erlangen. **Akademischer Kirchengesang-Verein** für ältere Kirchenmusik, Oratorien, Volkslied. Gestiftet 1846 durch Prof. Schöberlein (jetzt in Göttingen). Dirigent Prof. J. G. Herzog. Sopran 26, Alt 19, Tenor 13, Bass 24, Knaben 8 = 90 Sänger. Die Kosten werden gröſstentheils von der Universität bestritten. Jährlich 4 Aufführungen, 2 im städtischen Studentensaal, 2 in der Kirche, mit Orgel.

Esslingen. **Oratorienverein** für die Pflege der Oratorien- und Kirchenmusik. Gegründet 1850. Dirigent Musikdirector Professor Fink. Sopran 30, Alt 18 und 4 Knaben, Tenor 15, Bass 19 = 86 Sänger. Beitrag derselben wie der 100 zuhörenden Mitglieder 2 Fl. 24 Kr. Jährlich 6 Aufführungen im Saal. Während des Sommers 1—2 Kirchenconcerte mit Orgel sowohl als Solo- wie als Begleitungs-Instrument.

Eutin. **Gesangverein** für Vocalmusik, namentlich geistliche. Gestiftet 1858. Dirigent Musikdirector C. Stiehl. Sopran 30, Alt 25, Tenor 12, Bass 20 = 87 Sänger. Beitrag 3 Thlr., der 60 zuhörenden

Mitglieder 2 Thlr. Monatlich eine private Aufführung und jährlich zwei gröſsere mit Orchester im Saal.

Frankfurt a/M. 1. **Cäcilien-Verein** vorzugsweise für Oratorien-Musik. Gestiftet am 24. Juli 1818 durch N. Schelble. Dirigent Carl Müller. Sopran 114, Alt 79, Tenor 46, Bass 71 = 310 Sänger. Beitrag 11 Fl. und 20 Fl. (Musiker und weniger bemittelte tüchtige Dilettanten, dermalen 79, sind frei), die 63 Inactiven 11 Fl. 3 Aufführungen im Saal.

2. **Rühl'scher Gesangverein** vorzugsweise für Oratorien-Musik. Gestiftet 1852 durch den früheren Dirigenten Musiklehrer Friedrich Wilhelm Rühl. Dirigent ist jetzt der Organist Franz Friederich, welcher auch die Musik des dortigen philharmonischen Vereins (über den keine weiteren Mittheilungen vorliegen) leitet. Sopran 65, Alt 49, Tenor 24, Bass 54 = 192 Sänger. Beitrag 16 Fl., der 182 Inactiven 7 Fl. 3 Concerte im Saal, zu milden Zwecken hin und wieder in der Kirche.

Freiberg (Sachsen). **Singakademie** für Oratorien und sonstige Gesangwerke, Kirchenmusik, auch Bruchstücke aus Opern. Gestiftet 1844 von dem Dirigenten, Domcantor und Musikdirector E. Th. Eckhardt. Sopran 18, Alt 10, Tenor 9, Bass 12, Singknaben 15 = 64 Sänger. Beitrag 2 Thlr. 5—6 private und 2 öffentliche Aufführungen im Theater und in der Kirche, in letzterer nur ausnahmsweise mit Orgel wegen der höheren Stimmung derselben. Der Verein wirkt auch mitunter beim Gottesdienste mit.

Gera. **Musikverein für Gera**, wurde gestiftet 1852 von Medicinalrath Münch u. a. Musikfreunden. Er fasst in sich einen Gesangverein für gemischten Chor, der die in den Concerten aufzuführenden Gesangswerke einübt. Giebt im Winter 6 Concerte im »Tivoli«, in denen Symphonien, Cantaten, Oratorien etc. aufgeführt werden. Das Orchester liefert die Stadt- und die Militärmusik. Ausser den Concerten 4 private Aufführungen ohne Orchester. Mitglieder 300, von denen etwa 100 den Chor bilden. Jahreseinnahmen 8—900 Thlr. Der Verein wurde von Anfang an geleitet vom Kapellmeister Wilhelm Tschirch.

Glauchau. 1. **Gesangverein** zur Pflege geistlicher und weltlicher Musik. Gestiftet 1855 durch Cantor und Musikdir. Trube. Dirigent und Musikdir. Reinhold Fincherbusch. Sopran 28, Alt 12, Tenor 12, Bass 18 = 70 Sänger. Beitrag 2 Thlr. 2 Concerte in der Kirche ohne Orgel.

2. **Kirchenmusik-Sängerchor.** Sopran 25, Alt 15, Tenor 9,

Bass 9 = 58 Sänger. Nichts weiter von demselben bekannt, als dass er bei öffentlichen Aufführungen den Chor des Gesangvereins verstärkt.

3. **Abonnements-Concerte** für Instrumentalmusik veranstaltet von den Stadtmusikern, 27 Mann, unter Leitung ihres Kapellm. W. Schmidt. 7 Concerte (3 im Winter und 4 im Sommer) und 400 Abonnenten.

GOTHA. 1. **Singkranz**, gestiftet 1850 von dem Dirigenten Fr. Hellmann. Sopran 16, Alt 8, Tenor 4, Bass 6 = 34 Sänger. Beitrag 4 Thlr.

2. **Gesangverein des Vereins junger Kaufleute**, gestiftet 1861 von mehreren Kaufleuten, ebenfalls geleitet von Kapellm. Hellmann. Sopran 24, Alt 10, Tenor 6, Bass 16 = 56 Sänger. Beitrag 4 Thlr., der 45 Inactiven auch 4 Thlr.

In beiden Vereinen kommen zur Aufführung: kleinere Oratorien, Psalmen, Quartette u. dergl.

3. **Gothaischer Kirchenchor** für ältere Vocalmusik, gleich Nr. 1 von dem Dirigenten Hellmann gegründet (i. J. 1860) und verwaltet. 24 Singknaben; das weitere Personal ist nicht angegeben, vermuthlich stellen die Vereine 1 und 2 sowie die ausserdem von Hrn. Hellmann noch geleiteten beiden Männerchöre (Männerchor 1, des Gewerbevereins mit 84 Sängern; 2, des Turnvereins mit 45 Sängern) ihr Contingent dazu. 4 Concerte, 112 Abonnenten.

GÖTTINGEN. 1. **Akademische Concerte**, vorzugsweise für Instrumentalmusik, gestiftet von J. N. Forkel; das Stiftungsjahr war nicht zu ermitteln, nach jahrelanger Unterbrechung vom derz. Universitäts-Musikdirector E. Hille bei seinem Amtsantritt 1855 reorganisirt. Dirigent derselbe. Orchester 36, davon 24 ständig. 5—6 Concerte, 280 Abonnenten, Etat 600 Thlr.

2. **Singakademie** für Oratorien sowie kleinere Chorwerke geistlichen und weltlichen Inhalts. Gestiftet 1855 von dem Dirigenten, Univ.-Musikdir. E. Hille. Sopran 45, Alt 25, Tenor 15, Bass 30 = 115 Sänger. Beitrag $2\frac{2}{3}$ Thlr. Die Aufführungen sind mit denen der akademischen Concerte vereinigt.

3. **Singchor** für die Universitätskirche, gestiftet 1858. Dirigent der Univ.-Musikdirector. Sopran 10, Alt 6, Tenor 3, Bass 3 = 22 Sänger, Knaben und Männer. Sind besoldet.

GRAZ. **Der steiermärkische Musik-Verein**, gestiftet 1819 für »Pflege und Förderung der Tonkunst in allen Zweigen, mit Einschluss der Kirchenmusik«. Dafür wird nicht nur durch Aufführungen, sondern

auch durch eine Musik-Lehranstalt für Schüler beiderlei Geschlechts gewirkt. Die Landstände, der Gemeinderath und die Sparkasse gewähren dem Institut eine Unterstützung, wodurch mit Einschluss des Beitrages der 800 Abonnenten eine Jahreseinnahme von 4 — 5000 Fl. erzielt wird. Dirigent Wilhelm Mayer. Orchester 60 Mann. 5—6 Concerte. Obwohl fast alljährlich auch ein Oratorium zu Stande kommt, existirt hier doch noch kein eigentlicher vollchöriger Gesangverein.

Greifswald. **Gesangverein** für ernste Vocalmusik mit Ausschluss neuerer Opern. Gestiftet 1834. Dirigent der Universitäts-Musikdirector Bemmann. Sopran 25, Alt 20, Tenor 15, Bass 20, Knaben 15 = 95 Sänger. Beitrag derselben 2½ Thlr., ausserdem die 25 Mitglieder der Vorschule 4 Thlr. 3 — 4 Concerte.

Hall (Schwäbisch Hall). **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik. Gegründet am 1. Oct. 1817. Dirigent Stadtorganist Seiferheld (seit dem 1 Oct. 1827). Sopran 30, Alt 18, Tenor 8, Bass 14 = 70 Sänger. Zusammen 120 Mitglieder, die 530 Fl. aufbringen. 2 — 3 gröfsere Concerte meistens in der Kirche, wo »in Ermangelung tüchtiger Contrabassisten die Orgel mit ihrem Basse verwendet wird«. Der Musikverein schliefst ausserdem in sich ein Orchester von 24, und einen Männerchor von 22 — 24 Mann.

Halle a/S. 1. **Singakademie**, besonders für kirchliche oder geistliche Musik. Gestiftet 1849 durch Prof. Volkmann. Dirigent der Universitäts-Musikdirector Dr. R. Franz. Sopran 40, Alt 20, Tenor 15, Bass 25 = 100 Sänger. Beitrag derselben 3 Thlr., der 200 [?] zuhörenden Mitglieder ebenfalls. 4 private und 2 öffentliche Aufführungen, von letzteren eine im Saal und eine in der Kirche ohne Orgel.

2. **Thieme'scher Gesangverein** für Chor- und Sologesang geistlichen und weltlichen Inhalts (auch Opernmusik). Gestiftet am 9. Oct. 1846 durch den Dirigenten Organist Thieme. Sopran 22, Alt 10, Tenor 12, Bass 12 = 60 Sänger. Beitrag derselben wie der 70 zuhörenden Mitglieder 2 Thlr. 6 — 7 private Aufführungen, eine öffentliche Oratorienaufführung am Charfreitag und zuweilen eine zweite im Sommer.

3. **Gesellschaft der Abonnements-Concerte** für Vocal- und Instrumentalmusik mit Bevorzugung der letzteren. Gestiftet 1864 durch Musikfreunde. Dirigent R. Franz. Stadtorchester 40 — 44 Mann. 4 Concerte. 3 — 400 Abonnenten.

4. **Halle'scher Orchestermusik-Verein** (früher Dilettanten-Verein benannt) für Instrumentalmusik. Gestiftet am 21. Mai 1814 durch Musik-

director Kötschau. Dirigent Stadtmusikdirector John. Im Winterhalbjahr jeden Sonnabend eine Aufführung. Stadtorchester und Dilettanten, zus. 60 Mann. 200 Abonnenten mit 2 Thlr. Beitrag.

Hamburg. 1. **Grund'sche Singakademie** für ernsten und vorzugsweise religiösen Gesang. Gestiftet 1819 durch J. W. Grund und J. Steinfeldt. Dirigent ist Jul. Stockhausen. Sopran 70, Alt 50, Tenor 20, Bass 35 = 175 Sänger. Beitrag 10 Thlr. 3 Aufführungen, bei dem Mangel eines passenden Lokals bisher in der Kirche (zuletzt mit Orgel), die aber nur dann dazu bewilligt wird, wenn das Concert zu milden Zwecken stattfindet. Dies gilt auch für die übrigen Hamb. Singvereine.

2. **Cäcilien-Verein** für Oratorien mit Orchesterbegleitung, Motetten und Chorlieder a capella. Gestiftet 1840 von dem Dirigenten C. Voigt. Sopran 32, Alt 28, Tenor 17, Bass 20 = 97 Sänger. Beitrag $6^1/_3$ Thlr. Jährlich 3 Abonnements-Concerte (mit 400 Abonnenten), 2 mit Orchester im Saal, 1 in der Kirche ohne Orchester a capella mit theilweiser Benutzung der Orgel.

3. **Akademie Dr. Garvens** für alte und neue Musik, auch dramatische. Gestiftet von dem Dirigenten Dr. Garvens am 30. Oct. 1855. Sopran 53, Alt 28, Tenor 18, Bass 21 = 120 Sänger. Beitrag 8 Thlr. Jährlich 2 Privataufführungen im Saal und eine öffentliche in der Kirche.

4. **Bachgesellschaft**, vorzugsweise für Bach's und Händel's Musik. Gestiftet 1855 durch den Musiklehrer von Roda. Dirigent G. Armbrust, Organist an St. Petri. Sopran 35, Alt 26, Tenor 16, Bass 30 = 107 Sänger. Beitrag derselben wie der 82 zuhörenden Mitglieder 2 Thlr. Bisher jährlich 2 öffentliche Aufführungen in der Kirche, wenn thunlich mit Orgel, ausserdem hin und wieder Cantaten von Bach beim Gottesdienst.

5. **Ludwig Deppe's Singakademie** vorzugsweise für Händel'sche Oratorien. Gestiftet im Oct. 1862 durch den Dirigenten Ludw. Deppe. Sopran 50, Alt 35, Tenor 18, Bass 22 = 128 Sänger. Beitrag 8 Thlr. Jährlich eine private und 2 öffentliche Aufführungen, bisher in der Kirche (zuletzt mit Orgel).

6. **Philharmonischer Concert-Verein** besonders für Instrumentalmusik, verbunden mit Solospiel und -Gesang hervorragender Künstler. Gestiftet 1828 von Fr. Wilh. Grund und mehreren Kunstfreunden. Früher 4, jetzt 6 Concerte jährlich. Dirigent früher F. W. Grund, jetzt Jul. Stockhausen. Orchester 64 Personen, zeitweilig engagirt. 850 Abonnenten, von denen jeder 7—8 Thlr. zahlt, die vollständig für die Zwecke des Vereins verwandt werden.

HANNOVER. 1. **Königlicher Hof- und Kirchenchor.** Gestiftet von dem Könige Georg V. an seinem Geburtstage, 27. Mai 1857, vorzugsweise für musikal. Mitwirkung beim Gottesdienste in der Schlosskirche, auch für Hofconcerte. Dirigent: Hofkapellmeister Arnold Wehner; Begleiter: Musikdirector Lange; Gesanglehrer: Lindhult. Sopran 19, Alt 14, Tenor 8, Bass 9 = 50 besoldete Sänger, Männer und Knaben. Ausserdem 30 Knaben der Vorschule. Jährlich werden auch 1—3 öffentliche Concerte gegeben, je nachdem der oft sehr anstrengende Kirchendienst es gestattet.

2. **Hannover'sche Singakademie**, aus früheren Vereinen umgebildet, für geistl. und weltl. Gesang, gröfsere und kleinere Werke. Dirigent Kapellmeister B. Scholz. Sopran 30, Alt 21, Tenor 15, Bass 20 = 86 Sänger. Beitrag 3½ Thlr. Jährlich 2 Aufführungen, meistens im Saal. (Der Verein hörte 1865 mit dem Abgange seines Dirigenten auf und besitzt Hannover zur Zeit kein derartiges Institut für die Aufführung grofser Gesangwerke.)

3. **Abonnements-Concerte** für Instrumental- und Vocalmusik, entstanden 1827 durch die Hoftheater-Verwaltung aus den sog. Liebhaber-Concerten, die der Canzleisecretär Winkelmann 1806 in's Leben rief. Jährlich 8 Concerte, ausgeführt von der 77 Mann starken Hofkapelle unter Direction der Kapellmeister Fischer, Scholz und des Concertdirectors Joachim. Abonnenten gegen 400, früher mehr.

HEIDELBERG. 1. **Gemischter Chor** für Oratorien und kleinere Gesangwerke. Gestiftet 1858 von dem Dirigenten Musikdir. Boch. Sopran 28, Alt 14, Tenor 12, Bass 19, Knaben 7 = 80 Sänger. (Besteht in seinen männlichen Mitgliedern fast ausschliefslich aus Studenten.) Beitrag 2 Fl. 30 kr. Der Verein ist in seiner Verwaltung wie in seinen Aufführungen verbunden mit dem folgenden

2. **Instrumental-Verein**, 1856 gest. von dem Dirigenten Musikdir. Boch und Musikfreunden. Jährlich 8 Concerte, darunter ein Oratorium. Orchester städtischer Musiker und Dilettanten 48. Abonnenten 500. Etat 2—3000 Fl.

HEILBRONN. Seit 8—9 Jahren wird hier alljährlich ein Oratorium aufgeführt durch Zusammenwirken des Singkranzes u. a. Sänger, der städtischen und sonstigen Musiker unter Leitung des Musikdir. Meschek.

HILDESHEIM. **Gesangverein** für Oratorien, entstanden 1856 aus einer Vereinigung des Arend'schen und des Cäcilien-Vereins. Dirigent

Musikdirector W. Nick. Sopran 34, Alt 16, Tenor 8, Bass 16 = 74 Sänger. Beitrag $2^2/_3$ Thlr. Jährlich 3—4 Aufführungen im Saal ohne Orgel.

HIRSCHBERG (Schlesien). 1. **Gesangverein für gemischten Chor** für geistliche und weltliche Musik. Dirigent Cantor W. Bormann. Sopran 20, Alt 12, Tenor 8, Bass 10 = 50 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 3 Aufführungen, von denen eine dem Oratorium gewidmet ist, die beiden andern kleinere Sachen bringen; theils im Saal, theils in der Kirche, mit Orgel.

2. **Symphonie-Concerte** werden im Winter regelmäfsig veranstaltet von Musikdir. Elger, dem Gründer des seit langen Jahren von ihm unterhaltenen und geleiteten, aus 25 Mann bestehenden Stadt-Musikchors, welches im Sommer zugleich die Bade-Musikkapelle zu Warmbrunn bildet.

3. **Orgel-Concerte** veranstaltet alljährlich der Musikdir. Jul. Tschirch, Organist an der Gnadenkirche, welche ein Orgelwerk von 80 Registern mit 67 klingenden Stimmen besitzt.

JENA. 1. **Akademische Concerte** für Vocal- und Instrumentalmusik, bestehen seit der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Verwaltet durch eine vom Senat der Universität eingesetzte Commission. Dirigent der Univ.-Musikdir. Dr. Naumann. Orchester 40—44, davon 34—36 fest engagirt. Abonnenten 300—340, die 700—800 Thlr. aufbringen. Im Winter 7—8 Concerte, im Sommer ein Kirchenconcert. Der vocale Theil dieser Concerte ist in den Händen des folg. Vereins.

2. **Singakademie** für geistliche und weltliche Musik, gegründet 1841, neu eingerichtet 1861 durch Dr. Gille und Dr. Naumann. Dirigent der letztere, in Vertretung Dr. Gille. Sopran 20—24, Alt 12, Tenor 20, Bass 35, Knaben 12 = 90—100 Sänger. Beitrag $1^1/_3$ Thlr. Jährlich 4—5 Concerte, darunter ein grosses Oratorium, im Sommer allwöchentlich Vespern und Motetten; im Winter im Saal, im Sommer in der Kirche, mit Orgel. Die männliche Sängerschaar der Akademie bildet

3. einen **Männergesangverein**, aus ca. 60 Studenten bestehend, 1861 durch die Herren Naumann und Gille gestiftet, der jährlich ein grofses Vocal- und Instrumentalconcert veranstaltet und sich natürlich bei allen akademischen Concerten und den Aufführungen der Singakademie betheiligt.

KAISERSLAUTERN. **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, Vereinigung von Orchester, Männer- und Damenchor; Orchester und Männerchor seit 1856, gemischter Chor seit 1858. Dirigent für das Orchester: Herbst, für den Gesang: Bergmann. Männerchor 45, ge-

mischter Chor (Sopran 14, Alt 12, Tenor 10, Bass 12 =) 48 Sänger. Beitrag 1 Fl. 12 kr., der 218 inactiven Mitglieder das Doppelte. Jährlich 4 Concerte »für die passiven [d. h. bedürftigen?] Mitglieder«; gröfsere Werke, wie Oratorien, kamen noch nicht zur Aufführung.

Karlsbad. **Karlsbader Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, gestiftet 1842 durch die Aerzte Rudolph Mannel und Mathias Forster und den dirigirenden Musikdir. Joseph Labitzky. Im Winter 4—6 Concerte (Oratorium im Theater, gemischte Concerte im Kursaale). Das Orchester der Kurkapelle ist 45 Mann stark. Dazu Sopr. 15, Alt 15, Tenor 20, Bass 25, Knaben 6 = 81 Sänger. (Zur Dotation eines Gesanglehrers hat der am 2. April 1863 verstorbene Arzt Dr. R. Mannel 4000 Gulden ausgesetzt.)

Obige Notizen begleitete der Einsender, dem ich hiermit freundlichst danke, mit folgenden Zeilen: »Es scheint nicht, dass es noch andere ständige Institute dieser Art [in den Landstädten Böhmens] gebe. Ich habe mich nach Königgrätz, Reichenberg, Eger, Teplitz, Leitmeritz und Budweis gewendet. Aus den drei erstgenannten Städten habe ich negative Antworten erhalten, das Schweigen aus den letzteren deutet gleichfalls auf ein negatives Resultat hin. Es bestehen überall nur Männergesangvereine. Musikaufführungen mit Orchester und gemischtem Chor werden nur zeitweilig mit Zuziehung aller disponiblen Kräfte veranstaltet.«

Karlsruhe. 1. **Grofsherzogl. Hofkirchenmusik-Chor,** gestiftet 1855 durch den Grofsherzog Friedrich; Director desselben ist H. Giehne. Der Chor singt an Sonn- und Festtagen in der Schlosskirche. 32 Sänger, je 8 für jede der 4 Stimmen; bis Ostern 1864 nur Knaben- und Männerstimmen, von da an sind erstere durch weibliche Stimmen ersetzt.*) Der Chor veranstaltet auch seit 1865 Concerte in der Schlosskirche.

2. **Cäcilien-Verein** für vocale und auch instrumentale Musik in ziemlich weitem Umfange, gestiftet 1835. Dirigent Hofkirchenmusikdirector H. Giehne. Sopran 45, Alt 24, Tenor 15, Bass 36 = 120 Sänger. Beitrag derselben wie der 350—380 Zuhörer 8 Fl. Jährlich 5—6 Aufführungen (darunter 3 mit grofsem Orchester) im Saal, »da zu Aufführungen mit grofsem Chor und Orchester die hiesigen Kirchen leider die hinreichenden, oder zu diesem Zweck wenigstens hergerichteten Räumlichkeiten bis jetzt nicht darbieten«.**)

---

*) Diese auffallende Aenderung, deren Ursachen uns unbekannt sind, ist sehr zu beklagen und wird dem wahren a capella-Gesang schaden.

**) So die Mittheilung aus dem Verein. Wir können nur rathen, einen passenden Concertsaal zu beschaffen und mit allem Zubehör (Orgel, Clavieren u. s. w.) auszustatten, von der Benutzung der Kirchen aber gänzlich abzusehen.

Kiel. **Allgemeiner Gesangverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, 1845 aus mehreren Vereinen gebildet. Dirigent Organist Hundertmark. Orchester 40—50. Sopran 30, Alt 18, Tenor 14, Bass 30, Knaben 16 = 96 Sänger. Beitrag 2 Thlr. 12 Sgr. Jährlich 3 Concerte im Saal, selten in der Kirche, stets ohne Orgel.

Königsberg. **Musikalische Akademie** namentlich für Gesangwerke im strengeren Stil, besonders Oratorien und gute Instrumentalmusik, gestiftet 1843 durch Eduard Sobolewsky und Dr. Friedr. Zander, der noch jetzt die Oberleitung des Vereins hat. Dirigent H. Laudien. Sopran 51, Alt 32, Tenor 16, Bass 22 = 121 Sänger. Beitrag 3½ Thlr. Jährlich 3 feststehende Aufführungen (Charfreitag, Todtenfeier und 14. November), dazu 3—4 andere, theils im Saal, theils in der Kirche, mitunter mit Orgel.

Leipzig. 1. **Gewandhaus-Concerte**, so betitelt von dem Lokal, in welchem sie abgehalten werden, auch »grofses Concert« genannt, welchen Namen sie nicht nur ihrer Bedeutung wegen beanspruchen dürfen, sondern unter welchem sie auch am 11. März 1743 zuerst in's Leben traten als eine von 16 Personen gestiftete und anfangs kaum über die häuslichen Kreise hinaus reichende musikalische Unterhaltung. Der erste Dirigent war Doles; 1763 bei der Erneuerung des Instituts wurde Joh. Adam Hiller angestellt, der am 25. November 1781 das erste Concert in dem durch den Bürgermeister Müller hergestellten Saal des Gewandhauses dirigirte. Seit 1785 wurde es 25 Jahre lang von Schicht geleitet, nach ihm von Schulz und Pohlenz; 1836 begann die Direction Mendelssohn's, der es zu höchster Blüthe brachte, und dauerte bis zu seinem Tode, doch dirigirte Ferdinand Hiller dazwischen 1843—44 und Niels W. Gade 1844—48 neben und nach Mendelssohn; die späteren Dirigenten waren Ferd. David und besonders Jul. Rietz; seit 1861 dirigirt Carl Reinecke. Concertmeister ist Ferd. David. Orchester 70 Personen (14—16 erste, 12—14 zweite Violinen, 8 Bratschen, 8—9 Violoncelle, 5 Contrabässe, je 2 Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte, 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten, 1 Pauke). Zur Aufführung gelangt Vocal- und Instrumentalmusik, unter Bevorzugung der letzteren, und ist der hier befolgte Plan fast für alle sogen. Abonnements-Concerte Deutschlands und selbst des Auslandes in ähnlicher Weise mafsgebend geworden, wie früher die Berliner Singakademie für unsere Chorgesangvereine. Jährlich im Laufe des Winters werden 20 Concerte abgehalten und ein Concert für die Armen; in enger Verbindung mit den Gewandhaus-Concerten steht das jährliche Concert für das

Institut für alte und kranke Musiker. Abonnenten 1865—66 waren 755 (der Saal fasst wenig mehr als 800 Zuhörer); der Preis ist 15 Thlr. für Sperrsitze, für andere 10 Thaler. Die Verwaltung ist in den Händen von 12 Directoren.

2. **Singakademie** für Oratorien und ähnliche Chormusik, gest. um oder etwas vor 1800 wahrscheinlich von dem ersten Dirigenten Schicht, nach welchem der Verein geleitet wurde von Riem, Schneider, Pohlenz, Richter, David und Rietz, seit des letzteren Abgang 1860 von Jul. von Bernuth. Sopran 50—60, Alt 20, Tenor 20, Bass 30—35 = 120—130 Sänger, bei Aufführungen verstärkt durch Sänger der Thomasschule u. a. bis zu 250 Mitwirkenden. Beitrag 4 Thlr., der 400 inactiven Mitglieder oder Abonnenten 2 Thlr. Jährlich 3 Concerte und ein viertes in der Kirche zu wohlthätigen Zwecken; auch betheiligt sich die Akademie an dem Charfreitagsconcerte.

3. **Euterpe** für Vocal- und Instrumentalmusik mit Bevorzugung der letzteren, hervorgegangen aus einer seit 1824 bestehenden musikalischen Vereinigung; führt obigen Namen seit 1828. Theils Nachahmer, theils Rival des Gewandhaus-Concertes, hat sie auch seit 5 Jahren dessen Verwaltung nachgeahmt, so dass von einem Directorium der ganze Aufwand bestritten und der etwaige Gewinn eingezogen, das Concert also als eine geschäftliche Unternehmung behandelt wird. Dirigent ist gegenwärtig Jul. von Bernuth. Das Orchester ist 66 Mann stark (14 erste, 12 zweite Violinen, 10 Bratschen, 6 Violoncelle, 6 Contrabässe, je 2 Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Pauke), wird jedoch bei grofsen Aufführungen bis auf 80 gebracht. Die Zahl der Mitwirkenden im Chor beträgt für gewöhnlich 150—200, bei grofsen Aufführungen 400 und darüber. Abonnenten zwischen 6- und 700; der Sperrsitz kostet 5 Thlr., der ungesperrte Platz 4 Thlr. Jährlich 10 Concerte, worunter 2 Soiréen für Kammermusik.

4. **Riedel'scher Verein** für altkirchliche Musik incl. Bach'scher und Händel'scher geistl. Musik, sowie selten gehörter Chorwerke neuerer Zeit, gestiftet 1854 von dem Dirigenten und alleinigen Leiter C. Riedel. Sopran 72, Alt 40, Tenor 30, Bass 50, Knaben 25 = 217 Sänger, die ca. 400 Thlr. Beitrag zahlen; von den 300 zuhörenden Mitgliedern werden 900 Thlr. aufgebracht. Jährlich 4 Aufführungen, 2 mit Orchester, 2 a capella und mit Orgel, in der Kirche.

Nachträgliche Bemerkung. Mit Ausnahme des letzten Vereins sind die diese Musikstadt betreffenden Nachrichten uns sehr spät, die von den

6—8 sonstigen hierher gehörigen Vereinen und Instituten aber garnicht zugegangen. Dagegen findet sich das auf unsere Bitte gesammelte und für diese Statistik bestimmte Material zu unserm Erstaunen jetzt gedruckt in den »Signalen« von 1867 Nr. 1 u. ff.

Lengenfeld d. V. **Concordia** für die Pflege der Kirchenmusik, gest. 1862 von dem Dirigenten Cantor Kober. Sopran 16, Alt 6, Tenor 10, Bass 10, Knaben 6 = 48 Sänger. Ausser den Vorträgen an Festtagen in der Kirche jährlich 2—3 Aufführungen kleinerer Werke; ein Oratorium ist hier noch nie aufgeführt worden.

Lenzberg (Schweiz). **Gesangverein für gemischten Chor** und **Instrumental-Musikgesellschaft**, beide von Pfeifer und Nägeli 1809 gestiftet, jetzt dirigirt von G. Rabe. Sopran 25, Alt 20, Tenor 8, Bass 10, unterstützt von dem seit 1838 bestehenden, 35 Sänger zählenden Männerchor zus. = 100 Sänger. Beitrag 12 Fcs. Jährlich 5—6 Concerte; ein neugebauter Concertsaal (mit einer Orgel von 36 Registern) wurde am 4. December 1864 eingeweiht. Seit Februar 1865 sind beide Vereine unter dem Namen **Concordia** völlig verschmolzen.

Bei gröfseren Aufführungen ist in der Schweiz gegenseitige Unterstützung auswärtiger Vereine gebräuchlich, Lenzberg verbindet sich in solchen Fällen mit Aarau (Cäcilienverein), Zofingen, Brugg und Baden. Dieser Ort, der 100 Sänger stellt, die besten Vocal- und Instrumentalwerke aufführt, einen selbständigen und, wie es scheint, musterhaft eingerichteten Concertsaal besitzt, hat nur 2000 Einwohner. Vgl. hiermit die Notiz unter *Karlsbad.*

Liegnitz. **Bilse'sche Capelle** für Instrumentalmusik, gestiftet 1842 von dem Dirigenten B. Bilse, besteht aus ca. 40 vom Director besoldeten Musikern, ist der Liebig'schen in Berlin ähnlich und hat jährlich 200 bis 300 Aufführungen; durch erfolgreiche Kunstreisen hat sie sich in der Provinz weithin bekannt gemacht.

Ludwigsburg. **Kirchenchor**, gegründet 1861, geleitet von Organist Jung. Sopran 22, Alt 18, Tenor 9, Bass 11 = 61 Sänger. Vom Stiftungsrath sind für die Zwecke des Chors 300 Fl. verwilligt. Aufser den Vorträgen beim Gottesdienste jährlich 2 Kirchenconcerte.

Lübeck. 1. **Gesangverein** bes. für Oratorienmusik, gest. 1832 durch den Dirigenten Gottfr. Herrmann. Sopran 30, Alt 30, Tenor 16, Bass 24 = 100 Sänger. Beitrag 12 Mark (4 Thlr. 24 Sgr.). Aufser einer Oratorienaufführung am Charfreitag giebt der Verein 6—8 Concerte in Vereinigung mit dem

2. **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, der seit 1844

besteht und ebenfalls von Gottfr. Herrmann geleitet wird. Ständiges Orchester von 40—50, Abonnenten 200—300, Etat circa 1000 Thlr.

Lüneburg. **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, vorzugsweise für erstere, besteht seit längerer Zeit, reorganisirt 1832 und 1849 von Reg.-Rath Lodemann und Rector Junghans. Dirigent Organist L. Anger. Mitglieder zählte der Verein 191 im J. 1850, 1855 noch 125, 1856 wieder 152, 1860 noch 87, 1864/65 bestand er nur aus einem Frauenchor von 32 Sängerinnen, da die Männergesangvereine ihm die männlichen Kräfte entzogen. Von 1849 1860 fanden jährlich in der Regel 4 Concerte statt.

Der verehrte Einsender, der sich viele Jahre um die Pflege des Chorgesanges in Lüneburg eifrigst bemüht hat, bemerkt noch: »Die Oratorien wurden in der Regel in Kirchen aufgeführt, wiewohl unter akustisch ungünstigen Verhältnissen und Widerstreben der orthodoxen Geistlichkeit, welche darin eine Entweihung des Gotteshauses erkannte. Die Concertunternehmungen scheiterten schliefslich an den hohen Honorarforderungen der Musiker, dem mangelnden Interesse des gewerblichen Theiles des Publikums, zuletzt an den nicht ausreichenden vocalen Kräften des Vereins und der Prätension der Musikmeister beider Militärmusikcorps, den instrumentalen Theil der Concerte selbst zu dirigiren«. Vgl. hiermit die Notiz aus der Schweiz unter *Lenzberg*.

Luzern. 1. **Cäcilien-Verein** für kirchliche Musik, gestiftet 1840 von Musikdir. Carl Meyer. Dirigent Ed. Mertke. Sopran 20, Alt 20, Tenor 10, Bass 10, Knaben 12—15 = 75 Sänger, bei besonderen Aufführungen beinah um das Doppelte verstärkt. Mehrere gröfsere Aufführungen beim Gottesdienst und 1 — 2 Concerte, in der Kirche mit Orgel. Das Orchester dazu stellt die

2. **Theater- und Musik-Liebhaber-Gesellschaft**, begründet 1807 von Xaver Schnyder v. Wartensee und von Einwohnern der Stadt, die ihre Mufsestunden mit den geselligen Vergnügungen musikalischer und theatralischer Productionen auszufüllen sich bestreben und durch deren Ertrag theils einen Gesellschaftsfond zum unverkümmerten Fortbestand ihrer Verbindung, theils einen Armenfond zur Unterstützung nothleidender Stadtbewohner zu bilden und zu erhalten suchen. Die Gesellschaft besitzt ein Kapital von 20,000 Frcs. Das Orchester gröfstentheils aus Dilettanten bestehend, ist 35 — 40 Mann stark.

Lyck. **Gesangverein** für Oratorien, gestiftet 1861 durch mehrere Musikfreunde. Dirigent Staatsanwalt Opitz. Sopran 14, Alt 10, Tenor 12, Bass 15 = 51 Sänger. Beitrag 1 Thlr., der 70—80 zuhörenden Mitglieder 4 Thlr. Jährlich 4—5 Concerte im Saal und in der Kirche, ohne Orgel.

Magdeburg. 1. **Gesangverein für Kirchenmusik** unter Leitung des Domorganisten Ritter. Sopran 20, Alt 12, Tenor 10, Bass 12 = 54 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Die 3 jährlichen Aufführungen von Kirchenmusik und Oratorien finden statt in der Kirche mit Orgel.

Bei Einsendung obiger Nachrichten bemerkt Hr. Ritter sehr bescheiden, dass sie dort »noch mehrere und zwar gröfsere und mehr in die Oeffentlichkeit tretende Vereine besitzen: z. B. die Vereine der Herren Wehe, Rebling, Mühling u. A.« Nur von einem derselben sind mir bisher Mittheilungen zugegangen:

2. **Rebling'scher Kirchengesang-Verein** für kirchliche und oratorische Musik, gestiftet 1846 von dem Dirigenten G. Rebling. Sopran 70, Alt 36, Tenor 30, Bass 40 = 176 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Aufser den Kirchenmusiken an Festtagen jährlich 4 Concerte, 2 in der Kirche und 2 gemischte im Saal für den Theaterorchester-Pensionsfond.

Merseburg. **Gesangverein** für Oratorien u. a. gute Musik, gestiftet in den zwanziger Jahren durch Reg.-Rath Plümel. Dirigent E. Schumann. Sopran 24, Alt 18, Tenor 9, Bass 11 = 62 Sänger. Beitrag $1\frac{1}{3}$ Thlr. Jährlich 4 Aufführungen in der Kirche, mit Orgel.

München. 1. **Musikalische Akademie**; unter diesem Namen veranstaltet die königl. Hofkapelle seit 1811 jährlich 10 Concerte (hiervon 8 im Abonnement) vorzugsweise zur Pflege der Instrumentalmusik. Dirigent Gen.-Musikdir. Lachner. Orchester 82 Personen.

2. **Oratorienverein** zur Förderung u. Bildung des Sinnes für klassische Gesangsmusik, insbesondere für Oratorien. Gestiftet 1854 durch Karl Baron von Perfall, z. Z. Hofmusik-Intendant. Dirigent Professor Joseph Rheinberger. Sopran 55, Alt 40, Tenor 25, Bass 36 = 156 Sänger. Beitrag 4 Fl. 48 kr., der 400 inactiven Mitglieder 2 Fl. 42 kr. Jährlich 3—4 Aufführungen im Saal, mit Orgel.

Als im Herbst das »grofse Gesangsfest« hier vorbereitet wurde, zeigte es sich. dass eigentlich ausser obigem Oratorienverein kein ächter Singverein in Bayern besteht. Das Verdienst des Herrn von Perfall, des Gründers dieses Vereins, ist daher um so gröfser.

Münster. **Musikverein** für vocale wie instrumentale Concertmusik, gestiftet 1804 von Max Freiherr von Droste-Hülshof. Dirigent Julius O. Grimm. Der Verein besitzt ein ständiges Orchester von 48 Mann, und einen Chor von 162 Sängern. (Sopran 55, Alt 38, Tenor 30, Bass 39.) Beitrag 8 Thlr. Jährlich finden 12 Vereinsconcerte statt für den geschlossenen Kreis der Mitglieder, und wenigstens 4 öffentliche Aufführungen

(drei für milde Stiftungen), unter denen 2 Oratorien sind; im Concertsaal und bisher ohne Orgel. Etat 3500 Thlr.

Neu-Ruppin. **Gesangverein** für protest. deutsche Kirchenmusik bis Händel und Bach, gestiftet am 20. November 1850 von dem Dirigenten Ferd. Möhring. Sopran 30, Alt 20, Tenor 12, Bass 16; dazu ein Gymnasialchor von Sopran 22, Alt 18, Tenor 12, Bass 12 = zus. 142 Sänger. Beitrag 3 Thlr., auch der zuhörenden Mitglieder. Im Winter 6 Concerte im Saal, im Sommer Aufführungen in der Kirche mit Orgel.

Neu-Strelitz. **Singakademie**, feierte am 26. Januar 1865 ihre 25 jähr. Stiftung durch den noch fungirenden Musikdir. Weingärtner. Angaben über den derzeitigen Bestand fehlen.

Noerdlingen. **Musikverein** zur Förderung der musikal. Bildung in allen Zweigen der Tonkunst, gestiftet 1825. Dirigent Dr. Wasser. Jährlich 2 — 3 Concerte von Musikern und Dilettanten bei 180 Abonnenten. Etat 700 Fl. Die Chöre in diesen Concerten werden gesungen von vereinigten Damen- und Männergesangvereinen, ebenfalls unter Dr. Wasser's Leitung. Auch verwendet der Musikverein jährlich eine Summe für Heranbildung junger Musiker; so sind sämmtliche Orchestermitglieder Zöglinge dieses Instituts. Es wäre zu wünschen, dass man auch dem Singchore, mit welchem es noch ziemlich dürftig bestellt ist, dieselbe Pflege angedeihen liefse. Sopran 11, Alt 9, Tenor 8, Bass 10 = 38 Sänger.

Nürnberg. **Abonnements-Concerte** des Stadtorchesters, jährlich 6, und 3 — 4 gröfsere Aufführungen im Rathhaussaal mit einem ständigen Orchester von ca. 40 Personen und Herbeiziehung der Gesangskräfte von verschiedenen Vereinen. Die Zahl der Männergesangvereine geht hier angeblich » in's Unglaubliche «, dagegen ist ein wirklicher Concertgesang- oder Oratorien-Verein bisher nicht vorhanden und erst im Entstehen. Doch sind von dem Dirigenten obiger Musik, dem städtischen Kapellmeister Jul. Grobe, Cantor an der Hauptkirche St. Sebald, Oratorien aufgeführt. Das genannte Stadtorchester ist gewissermafsen ein Universal-Orchester, denn es ist theilweis bei der Oper engagirt, versieht dabei alle Kirchenmusiken und sämmtliche Concerte, Gesellschaften u. dgl. eingeschlossen.

Nürtingen. **Musikverein** für Kirchen- und Oratorienmusik, gestif. von dem Dirigenten Musikdir. Werber auf Anlass der Gedächtnissfeier Bach's 1850. Ständiges Orchester, mit den Seminaristen, etwa 24. Sopran 18, Alt 12, Tenor 9, Bass 16 = 55 Sänger. Beitrag 1 Fl. 30 kr., der 40 zuhörenden Mitglieder ebenfalls. Jährlich 4 — 6 Concerte im Musiksaal des Seminars, zuweilen auch in der Kirche, ohne Orgel.

Osnabrück. **Gesangverein** für klassische Musik, namentlich Oratorien. Dirigent Musikdir. und Domorganist C. Klein. Sopran 34, Alt 33, Tenor 12, Bass 16 = 95 Sänger, bei grofsen Aufführungen durch Herren der Liedertafel verstärkt. Beitrag für Damen 4 Thlr., für Herren nur 2 Thlr., was sich nicht gerade sehr ritterlich ausnimmt. Jährlich 3 — 6 Concerte im grofsen Rittersaale des königl. Schlosses.

Potsdam. 1. **Gesangverein** für klassische Musik, gest. 1814 von Geh.-Rath Mödinger. Dirigent F. Wendel seit 1853. Sopran 59, Alt 35, Tenor 19, Bass 23 = 140 Sänger, bei grofsen Aufführungen bedeutend verstärkt. Beitrag 4 Thlr. Jährlich 4—6 Concerte im Saal, zum Theil auch in der Kirche mit Orgel.

2. **Philharmonische Gesellschaft** vorzugsweise für Instrumentalmusik, gestiftet 1816 durch Stadtrath Klincke u. A. Dirigent F. Wendel seit 1849. Ständiges Orchester von 40 Personen. Jährlich 16 Concerte. Abonnenten 400. Etat 12—1400 Thlr.

Prag. 1. **Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen** (Conservatorium der Musik), gestiftet 1808 durch den böhmischen Adel; gepflegt wird namentlich instrumentale Musik, nebenbei auch vocale (Concert- und Opernschule). Dirigent ist Jos. Friedr. Kittl. Das Orchester besteht aus 50 — 60 Zöglingen der zweiten Instrumentalklasse (des Conservatoriums); diese treten nach 3 Jahren aus dem Orchester und die Zöglinge der ersten Klasse in dasselbe. Jährlich 4 Concerte. 75 beitragende, 6 wirkende, 12 Ehrenmitglieder. Etat gegen 12,000 Fl. Ö. W.

2. **Prager Tonkünstler-Societät** zur Versorgung der Musiker und ihrer Hinterbliebenen, seit 1803 bestehend; giebt Concerte von Vocal- und Instrumentalmusik, mit einem Chor und Orchester von 250 Personen, 2 Oratorien (Weihnacht und Ostern) und ein Requiem für die verstorbenen Mitglieder. Dirigent ist der jeweilige Kapellmeister des deutschen Landestheaters (gegenwärtig Rich. Genée). Das Orchester besteht aus Mitgliedern der beiden Landestheater, Professoren und Schülern des Conservatoriums und vielen Dilettanten. 134 beitragende Ehrenmitglieder. Reinertrag von den beiden Oratorien 800—1000 Fl.

3. **Cäcilien-Verein** für Instrumental- und Vocalmusik, gestiftet am 22. November 1840 von dem Dirigenten Anton Apt. Jährlich 3—4 Concerte. Von dem Orchester sind die 52 Personen des Streichquartetts ständig, die übrigen werden vom Theater engagirt; der Gesangschor zählt 87 Mitglieder. Abonnenten 100. Einnahme 800 Fl.; die sich etwa mehr ergebenden Ausgaben werden von dem genannten Gründer und

Dirigenten gedeckt, der auch die neuen Musikalien aus eignen Mitteln anschafft.

4. **Sophien-Akademie** für klassische Musik ernsten, meist religiösen Inhalts, gest. 1840 von Jelen. Dirigent Eduard Tauwitz. Sopran 20, Alt 14, Tenor 15, Bass 30 = 79 Sänger. Beitrag 4 Fl., der 98 inactiven Mitglieder 6 Fl. (Ueber Zahl und Art der Concerte ist nichts mitgetheilt.)

»In der Saison 1864/65 ist zu obigen noch ein neues Unternehmen hinzu gekommen. Es hat nämlich die sogenannte »*Umčlecka beseda*« (Künstler-Beseda), die sich die Förderung der Kunst, und zwar vorzugsweise der slavischen, nach jeder Richtung zur Aufgabe setzt, einen Cyklus von 3 Abonnements-Concerten zu veranstalten sich entschlossen. Eins dieser Concerte hat bereits stattgefunden — mit recht gutem Erfolge. Programm mit Rücksicht auf den Umstand, dass bei der Wahl der Compositionen manches mindere vaterländische Talent nicht umgangen werden konnte, mit Geschick und Geschmack zusammengestellt. Ueber die Organisation lässt sich dermal noch nichts Bestimmtes mittheilen. Der Verein verfügt über keine eigenen Kräfte, sondern erscheint nur als Unternehmer und Arrangeur. Das Orchester wurde von beiden Landestheatern gestellt. Dirigent ist Friedrich Smetana.« Briefl. Mittheilungen (v. 5. Februar 1865) desjenigen Kunstfreundes, dem ich sämmtliche Nachrichten aus Böhmen verdanke.

Ravensburg. **Chorgesangschule**, gestiftet am 13. Sept. 1861 von dem Dirigenten Musikdir. Gerum, übte bisher vorwiegend Mendelssohn's Musik. Sopran 18, Alt 8, Tenor 13, Bass 23, Knaben 8 = 70 Sänger. Jährlich eine Aufführung im Saal ohne Orgel. Die Mitwirkenden zahlen keinen Beitrag, da die Kosten durch die Concerteinnahmen bestritten werden.

Regensburg. Hier bestehen nur die Männergesangvereine »**Liederkranz**« mit 94 Sängern und »**Gesangverein**« mit 48 Sängern, von denen der erste 6, der andere 2 Concerte giebt. Ausserdem existirt hier seit 1847 eine Vereinigung unter dem Titel **Regensburger Musikverein** ohne Chor und Orchester mit 350 inactiven, 6 Fl. Beitrag zahlenden Mitgliedern, der jährlich mit allen zu erlangenden Mitteln 2 grofse und 4 kleinere Vocal- und Instrumentalconcerte veranstaltet. (Ein wirklicher Chorgesangverein ist hier also garnicht vorhanden.)

Reutlingen. **Kirchengesang-Chor**, dirigirt vom Musikdir. Seitz. Sopran 8, Alt 5, Tenor 5, Bass 7 = 25 Sänger, von denen jeder mit 10 Fl. besoldet ist; durch andere unentgeltlich Mitwirkende wird der Chor auf 40 Personen gebracht. (Ob Sopran und Alt von Knaben- oder Frauenstimmen besetzt sind, ist nicht angegeben.) Ausser den Vorträgen an Sonn- und Festtagen giebt der Chor jährlich 2 Kirchenconcerte. Zu Grunde liegt demselben ein Vermächtniss eines in Petersburg wohnenden

Reutlinger Kaufmanns Namens Kaufmann, der 1833 zur Gründung einer Singschule 2000 Rubel aussetzte, deren Zins zum Unterricht verwandt wird.

ROSTOCK. **Singakademie** für Kirchenmusik, Oratorien u. dgl., gestiftet 1822 als »Gesangverein«, seit 1838 Singakademie genannt, 1857 neu constituirt. Dirigent Musikdir. Ferd. von Roda. Sopran 41, Alt 29, Tenor 16, Bass 23 = 109 Sänger. Beitrag 1 Thlr., für die Familie 2 Thlr. Jährlich 2—3 Concerte im Winter im Saal, im Sommer in der Kirche.

RUDOLSTADT. 1. **Concerte der Fürstl. Kapelle**, jährlich 6—10, von Vocal- und Instrumentalmusik unter Direction von H. Hesselbarth mit einem ständigen Orchester von einigen vierzig Personen und 200 Abonnenten. Der Fürst hat für Kapellzwecke jährl. 13000 Gulden ausgesetzt.

2. **Kirchen- oder Kapellchor**, ebenfalls unter H. Hesselbarth's Direction. Der ursprüngliche Zweck des Chores war die Aufführung kirchl. Musikstücke an Festtagen nach der Predigt. Der jetzige Dirigent hat dies dahin erweitert, dass in obigen Concerten der Kapelle der Chor bei Oratorien u. a. gröfseren Gesangwerken möglichst Verwendung findet. Sopran 10, Alt 10, Tenor 10, Bass 10 = etwa 40 Sänger. Die Kosten für Musikalien werden aus dem Fürstl. Kapell-Etat bestritten. Jährlich etwa 12 Kirchenmusiken nach der Predigt und Concerte so viele als die mangelnden Solokräfte gestatten. Ohne Orgel.

SAARBRÜCKEN. 1. **Gesangverein** für gute Vocalmusik, gestiftet 1841. Dirigent Fried. Gernsheim. Sopran 25, Alt 14, Tenor 12, Bass 14 = 65 Sänger. Beitrag 3 Thlr. Wirkt in Concerten ausschliefslich mit dem folg. Institut zusammen.

2. **Instrumentalverein**, gest. am 12. März 1847, ebenfalls von Fr. Gernsheim dirigirt, veranstaltet mit einem Orchester von 43 und obigem Chore jährlich 4 Concerte. Inactive Mitglieder 130 und 100 Abonnenten.

SALZBURG. 1. **Mozarteum** für Kirchen- und Concertmusik (zugleich Musik-Lehranstalt), gest. 1842 von Advokat Dr. Fr. von Hilleprandt. Dirigent Hans Schläger. Jährlich 6—7 Concerte. Ständiges Orchester 37 Personen. Abonnenten 400—500. Hiermit verbunden ist eine

2. **Singakademie**, gest. 1856 von Dr. med. Carl Flögel mit demselben Dirigenten und ebenfalls unter Verwaltung des Mozarteums. Sopran 18, Alt 14, Tenor 12, Bass 16, Knaben 10 = 70 Sänger, bei Aufführungen durch die Liedertafel verstärkt. Am Charfreitag findet eine Kirchenaufführung statt, die übrigen Concerte sind die des Mozarteums. Von der Verwaltung werden jährlich an Gagen für die Musiker und Lehrer 10000 Fl. Ö. W. gezahlt und sind dieselben pensionsfähig.

Salzungen (Soolbad in Meiningen). **Kirchenchor** für Gesang a capella, gest. von dem Dirigenten Cantor B. Müller am 2. April 1860 unter Protection des Erbprinzen von Meiningen, der ihn jährlich mit 425 Fl. unterstützt. Sopran 20, Alt 16 = 32 Knaben; dazu Tenor 7, Bass 11 = 54 Sänger. Der Chor singt an Festen in der Kirche und giebt jährl. hier oder in Gotha, Weimar und anderswo 4—6 Concerte.

Schmiedeberg (Schlesien). **Gesangverein für gemischten Chor**, für klassische Musik, Oratorien u. s. w., gest. 1856 durch den Dirigenten Cantor Teige. Sopran 14, Alt 8, Tenor 14, Bass 12, Knaben 16 = 64 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 2 Concerte im Saal oder in der Kirche, in letzterer mit Orgel. (Bei den Aufführungen wirkt die 1854 von Cantor Teige gestiftete, aus 30 Sängern bestehende Liedertafel mit.)

Schwerin. 1. **Abonnements-Concerte**, vorzugsweise für Instrumentalmusik, gest. 1857 von der Intendanz des Hoftheaters. Dirigent Hofkapellmeister G. A. Schmitt. Jährlich 4 Concerte zum Besten des Pensionsfonds. Orchester der Hofkapelle 50 Personen. Abonnenten 250. Etat 500—600 Thlr.

2. **Schweriner Gesangverein** für gröſsere Chorwerke, Oratorien und dergl., errichtet auf Grund früherer Vereine und unter Anregung von Musikfesten durch den Dirigenten Hofkapellm. G. A. Schmitt. Sopran 38, Alt 26, Tenor 20, Bass 37 = 121 Sänger. Beitrag derselbe wie der 74 inactiven Mitglieder 2 Thlr. Jährlich 2 Aufführungen im Saal ohne Orgel.

3. **Groſsherzogl. Schlosschor**, gestiftet 1857 durch den Groſsherzog in Nachahmung des Berliner Domchors. Dirigent Musikdir. L. Otto Kade. Sopran 12, Alt 6, Tenor 5, Bass 5 = 28 Sänger, Knaben und Männer. Die Knaben erhalten freie Schule und jährlich einen schwarzen Anzug, die Herren sind fest engagirt und besoldet. Der Chor hat sonntäglich Dienst in der Schlosskirche, mitunter auch am Hofe des Fürsten, und veranstaltet jährlich 1—2 Concerte.

Solothurn. **Cäcilien-Verein** für Oratorien und Kirchenmusik, gest. von dem Dirigenten desselben, dem um die Pflege der dortigen Musik sehr verdienten Domcaplan Wohlgemuth. Sopran 16, Alt 16, Tenor 8, Bass 12 = 52 Sänger. Beitrag 5 Franken. Jährlich 2—3 Concerte von Oratorien im Saal ohne Orgel, ausserdem im Dom 7 Messen.

Sondershausen. **Concerte der fürstl. Hofkapelle** für klassische Instrumentalmusik. Dirigent Hofkapellmeister Friedr. Marpurg. Orchester 46 Personen. Etat 12,000 Thlr. Die Concerte finden von Pfingsten bis September jeden Samstag Nachmittag im fürstl. Park statt, der Eintritt

ist unentgeltlich. Im Winter hat die Kapelle ausser dem musikal. Theil des Theaters auch noch einige Gesellschafts-Concerte mit abzuhalten. Im Frühjahr und Herbst finden Aufführungen statt von Hofgesangvereinen unter Protection und Mitwirkung der Prinzessin Elisabeth, abwechselnd Opern und Oratorien.

STETTIN. 1. (**Gesangverein**) für Oratorien, gest. um 1800 von Musikdirector Friedrich Haak, seit 1833 dirigirt von Musikdir. Dr. Carl Loewe. Sopran 50, Alt 25, Tenor 25, Bass 25 = 125 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 3 Concerte im Saal oder in der Kirche, mit Orgel.

2. **Kossmaly's Sinfonie-Concerte**, gest. 1851 von dem Dirigenten Kapellmeister Kossmaly. Jährlich 6 Instrumentalconcerte mit einem zeitweilig engagirten Orchester von 29—36 Personen, 90 Abonnenten und Etat von 250—300 Thlr.

STUTTGART. 1. **Abonnements-Concerte** der k. Hofkapelle vorzugsweise für Instrumentalmusik; gröfsere Gesangwerke werden jährlich 1—2 mal unter Mitwirkung des Vereins für klassische Kirchenmusik (Nr. 2) aufgeführt. Dirigent Hofkapellmeister Eckert. Orchester der Kapelle 50 Personen. Jährlich 10 (früher 12) Concerte.

2. **Verein für klassische Kirchenmusik** für Kirchen- und Oratorienmusik vorzugsweise früherer Jahrhunderte, gestiftet 1847 von dem verst. Musiklehrer Schmitt in Verbindung mit Dr. Faisst und mehreren Musikfreunden. Dirigent Professor Im. Faisst. Sopran 36, Alt 20, Tenor 15, Bass 20 = 90 Sänger. Gröfstentheils leisten die activen Mitglieder ihre Beiträge gleich den inactiven. Im Ganzen zählte der Verein i. J. 1863/64 60 Mitglieder mit Familienkarten zu 4 Personen (5 Fl.), 227 mit solchen zu 2 Personen (4 Fl.) und 91 mit Einzelkarten (2 Fl. 42 Kr.), in Summa also 378 Mitglieder mit 1012 Einlasskarten. Jährlich 4—6 Concerte fast ohne Ausnahme in der Kirche und mit Benutzung der Orgel neben dem Orchester.

Durch die Verwendung der Orgel bei den Aufführungen hat sich dieser Verein von Anfang an bemerklich gemacht; mehrere der zu Gehör gebrachten Werke sind in Ermangelung eines Orchesters nur mit Orgel begleitet. Der Dirigent ist bekanntlich ein berühmter Orgelspieler. Ausgezeichnete Leitung und Leistung haben diesem verhältnissmäfsig kleinen Verein unter allen süddeutschen Chorgesangvereinen den ersten Platz verschafft.

3. **Singverein** für Frauenchöre, nicht kirchliche Vocalwerke, besonders auch neuerer Componisten, gest. 1862 von dem Dirigenten Ludwig Stark, Lehrer der Gesangskunst und mehrerer musikwissenschaftl. Fächer

am dortigen Conservatorium. Sopran 42, Alt 28, Tenor 18, Bass 20 = 108 Sänger. Beitrag derselben wie der 30 inactiven Mitglieder 2 Fl. Jährlich 2 öffentl. Aufführungen (und 4 private) im Saal nur mit Clavierbegleitung.

4. **Orchesterverein** für minder bekannte klassische Instrumentalmusik, gest. 1857 von J. Zundel und R. Zumsteeg. Dirigent Egmont Fröhlich. Jährlich 4 Concerte mit einem aus Dilettanten und jungen Musikern bestehenden Orchester von 30 Personen und 200 Abonnenten.

THORN. **Singverein** für klassische Vocalmusik, gest. am Sonntag Cantate 1840 von Landrath v. Besser und dem Dirigenten Dr. Wilh. Hirsch, Oberlehrer am Gymnasium. Sopran 32, Alt 18, Tenor 12, Bass 18 = 80 Sänger. Beitrag 2 Thlr., der 24 inactiven und 6 Ehrenmitglieder 1 Thlr. Jährlich 2—3 Aufführungen »im Concertsaale, da die einzige zu derartigen Aufführungen brauchbare Kirche von den Geistlichen nicht bewilligt wird«; ohne Orgel.

TORGAU. **Taubert'scher Gesangverein** für gröfsere gediegene Gesangswerke mit Orchesterbegleitung, gest. von Bürgermeister Horn und dem Dirigenten Dr. Taubert, Gymnasiallehrer und Cantor, am 10. März 1864. Zusammen 82 Sänger und ein aus Stadt- und Regimentsmusikern gebildetes Orchester von 30—40. Beitrag der Sänger 2 Thlr. Jährlich etwa 4 Aufführungen in der Aula des Gymnasiums und im Stadttheater. (Dr. Taubert leitet auch den Gymnasialchor und veranstaltet mit demselben alle 14 Tage Kirchenmusiken.)

TÜBINGEN. 1. **Oratorien-Verein**, gestiftet 1839 durch einige Musikfreunde, welche Dr. Friedrich Silcher einluden die Direction zu übernehmen. Die Aufführungen waren nur für die Mitglieder, nicht öffentlich, und blofs vom Clavier begleitet; erst seit O. Scherzer's Direction (1860) ist das Orchester benutzt, und zwar die Kräfte des Orchestervereins (Nr. 2). Sopran 29, Alt 12, Tenor 12, Bass 16 = 64 Sänger. — Ein Theil der Sänger dieses Vereins ist zu einem **Wolfgang-Verein** zusammen getreten, 1860 von dem Musikdir. der Universität Otto Scherzer veranlasst, der geistl. und weltl. a capella-Gesang pflegt, keine private sondern nur (jährl. 2—4) öffentliche Aufführungen hat. Diese Spaltung der Kräfte kann natürlich kein erfreuliches Resultat liefern.

2. **Orchesterverein** für klassische Orchesterwerke (»mit besonderer Berücksichtigung der minder bekannten Werke Mozart's und Haydn's«) und für Begleitung der Oratorien, gest. 1860 von dem Dirigenten Musikdirector O. Scherzer. Orchester 25 Personen, meistens Studirende.

VEGESACK. **Apollonia** für Oratorien und kleinere Werke, gest. 1858. Dirigent Louis Rakemann. Sopran 31, Alt 19, Tenor 10, Bass 18 = 78 Sänger. Beitrag 3 Thlr., der inactiven Mitgl. 1 Thlr. Jährlich 2 Aufführungen, Oratorien in der Kirche (ohne Orgel), kleinere Werke im Saal.

VERDEN. (**Gesangverein**) vorzugsweise für Oratorien-Musik, gest. 1858 von dem Dirigenten Gustav Jansen, Musikdir. und Domorganist. Zusammen 60 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 3—4 Aufführungen theils im Saal, theils (mit Orgel) in der Kirche.

WEISSENFELS. 1. **Verein für gemischten Chorgesang**, gest. 1860 von dem Dirigenten Organist E. Lahse. Sopran 32, Alt 18, Tenor 9, Bass 11 = 70 Sänger. Beitrag $1^1/_5$ Thlr., der 45 inactiven Mitglieder 2 Thlr. Jährlich mindestens 6 private und einige öffentliche Aufführungen in der Kirche, zu welchen von jetzt an eine (nämlich die von F. Ladegast erbaute neue) Orgel benutzt werden soll.

2. **Abonnements-Concerte** des Stadtmusikchors unter Musikdirector Theodor Henning. Orchester 20, und einige hundert Abonnenten.

WIEN. 1. **Gesellschaft der Musikfreunde** für Vocal- und Instrumentalmusik, gestiftet 1812. Dirigent Hofkapellmeister Johann Herbeck. Die Verwaltung ist in den Händen von 12 Directoren. Die Gesellschaft besteht aus 1000 Mitgliedern mit einem Etat von 40—50,000 Fl. Ö. W.

Die activen Mitglieder der Gesellschaft bilden den 1858 reorganisirten Gesangchor, »**Singverein**« genannt. Sopran 85, Alt 56, Tenor 48, Bass 72 = 261 Sänger. Das zeitweilig engagirte Orchester ist 90 Personen stark. Jährlich finden 6—8 Concerte statt mit Orchester im k. k. Redoutensaale und 2—3 ohne Orchester im kleineren Gesellschaftssaale, mit Orgel. Beiträge der Mitglieder 6000 Fl., des k. Hofes und des Staates 5000 Fl., der Stadt Wien 2000 Fl., sonstige Einnahmen an Zinsen, Schulgeldern, Concerterträgen 20—30,000 Fl., was einen Etat von 40—50,000 Fl. Ö. W. ausmacht. Der Verein besitzt eine grofse Bibliothek und unterhält ein Conservatorium unter Leitung des Hrn. Helmesberger jun. mit 20 Professoren und 200—300 Zöglingen, von denen fast die Hälfte ganz oder theilweis von Erlegung des Schulgeldes befreit ist.

2. **Wiener Singakademie** für geistliche und weltliche Musik. Dirigent Otto Dessoff. Zusammen 120 Sänger. Jährlich 3 Concerte im Saal, zuweilen mit Orgel.

3. **Historische Concerte**; seit 1862 werden von L. A. Zellner jährlich 2—4 Concerte unter diesem Titel veranstaltet namentlich zu dem Zwecke

unbekannte weltliche Musik aus früherer Zeit vorzuführen. Ein Verein ist hiermit aber nicht verbunden.

WIESBADEN. 1. **Cäcilien-Verein** für Pflege und Studium der Musik durch Ausführung guter Tonwerke, gest. 1846 durch Conrector Bogler. Dirigent Capellmeister Hagen. Sopran 35, Alt 20, Tenor 25, Bass 25 = 105 Sänger. Beitrag 3 Fl., der 200 inactiven Mitglieder 6 Fl. Jährlich 4 Abonnements-Concerte im Saal des Curhauses und hin und wieder eine Aufführung zu milden Zwecken.

2. **Curhaus-Administrations-Concerte** für Vocal- und Instrumentalmusik, gest. 1850 von der Administration. In der Sommersaison 10 Concerte; für die 3 ersten und 3 letzten das Militärorchester (40 Personen), für die 4 mittleren das Theaterorchester (50 Personen).

WINTERTHUR. **Gemischter Chor von Winterthur** für Kirchenmusik und Volksgesang. Dirigent Ernst Methfessel. Sopran 30, Alt 30, Tenor 15, Bass 20 = 95 Sänger. Jährlich 1—2 Aufführungen in der Kirche mit Orgel.

Ueber ein Jahrhunderte lang hier bestehendes *Musik-Collegium* und seine Wirksamkeit erhalte ich von Hrn. Dr. Ziegler-Sulzer nachfolgende werthvolle Mittheilung.

»Nachdem zur Zeit der Reformation sammt der Orgel auch aller und jeder Gesang aus der Kirche verbannt worden, weil der musikalische Reformator Zürich's lieber gar keinen, als einen ohrenzerreissenden Kirchengesang wollte, und späterhin verschiedene Versuche zur Wiedereinführung desselben gescheitert waren, stifteten im Jahr 1629 zwölf hiesige Bürger und »Musikliebhabende Herren«, an deren Spitze der beliebte Praedicant Hs. Heinrich Meyer, das »collegium musicum«, dessen Zweck der war, dem unter einem ungebildeten Vorsinger sehr übel bestellten Kirchengesang einen Kern und Halt zu geben. Diese zwölf Herren versammelten sich nun wöchentlich einmal um ihre Kirchengesänge einzuüben, und daneben sangen sie, mit ihren Frauen und Töchtern, mancherlei andere theils geistliche und weltliche Gesänge, z. B. aus Thom. Walliser's Ecclesiodae, Erasm. Widmann's Piorum suspiria, Valent. Hausmann's weltliche Lieder, Telemann's Jahrgänge [letztere natürlich erst im 18. Jahrhundert] u. s. f. Zur Begleitung hatten sie ein Regal, Discant- und andere Geigen und verschiedene Pfeiffen. Um die Mitte des letzten Jahrhunderts bildete sich unter den Gliedern des »Musik-Collegium's« eine eigene Abtheilung für Orchestermusik und beide Abtheilungen vereint eröffneten in dem vom Stadtmagistrat im Rathhause eigens erbauten Musiksaale im October 1783 eine Reihe von Abonnements-Concerten mit der Aufführung der »Jünger in Emaus« von Rolle oder Schulze (?) [von dem Hamburger Schuback]; daneben wurden, während einer langen Reihe von Jahren viele andere grössere und kleinere Gesang- und Instrumentalwerke unserer besten Componisten von Rolle, Schicht, Haydn, u. s. w. bis auf Mendelssohn, Schumann und Gade &c. zu Gehör gebracht. Seine höchste Blüthe erlebte das

Musik-Collegium in den 40r-Jahren, wo es mit 30—32 Instrumentalisten nebst 30 Personen im Chor, welcher bei Kirchenaufführungen, mit Orchester und Orgel, bis auf 70 anwuchs, Concerte gab.

»Von da an, hauptsächlich unter dem Einfluss der alle Distanzen abkürzenden Eisenbahnen, genügten, so nahe bei Zürich, die Dilettanten-concerte nicht mehr: sie hörten auf, und die noch lebenden Mitglieder, 22 an der Zahl, bilden stets fort das Musik-Collegium, dessen Vorstand — aus 5 Personen bestehend — seit drei Jahren den Winter über 4 Abonnements-Concerte angeordnet hat. Diese werden von der Züricher-Capelle ausgeführt und bringen Symphonieen und Ouverturen, Instrumentalsoli und Einzelgesänge. Wir hoffen, dass es mit der Zeit auch wieder möglich werde, gröſsere Tonwerke mit Gesang aufzuführen. Endlich verdient bemerkt zu werden, dass diese neuern Concerte nicht mehr, wie die frühern, im beschränkten Musiksaal des Rathhauses, sondern im Concertsaale des neuerbauten Casino-Gebäudes stattfinden, wo 300 Zuhörer bequem Platz finden. Winterthur, 31. Januar 1865.«

Wismar. **Wismar'scher Musikverein** für Oratorien-Musik, gest. 1819 durch den Bürgermeister Breitenstein. Dirigent früher Musikdir. Massmann, seit 1862 Organist Stechert. Sopran 25, Alt 12, Tenor 12, Bass 16 = 65 Sänger. Beitrag $2^1/_3$ Thlr., der 30 inactiven 2 Thlr. Jährlich 1—2 Aufführungen im Concertsaale des Rathhauses, ohne Orgel.

Wolfenbüttel. **Singverein** für klassische, besonders geistliche Musik, gest. 1858 von dem Archiv-Secretär von Schmidt-Phiseldeck und dem Dirigenten Musikdir. Selmar Müller. Sopran 14, Alt 9, Tenor 10, Bass 12 = 46 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 1—2 Aufführungen je nach der Jahreszeit im Saal oder in der Kirche.

Würzburg. **Das königl. Musik-Institut** für Vocal- und Instrumentalmusik, gegründet 1804 unter der damal. churfürstl. bayr. Regierung, 1811 und 1820 bedeutend erweitert. Dirigent Musikdir. G. Bratsch. Das Orchester ist gegen 90 Personen stark, bestehend aus Lehrern und jährlich ab- und zugehenden Schülern. Sopran 25, Alt 20, Tenor 34, Bass 36, Knaben 25 = 140 Sänger. Beiträge werden nicht entrichtet, denn das ganze Institut wird aus Staatsmitteln erhalten. Oeffentliche Uebungen finden wöchentlich statt und zwei semestrale Hauptaufführungen. Abonnenten sind nicht vorhanden, da alles unentgeltlich ist.

Zeitz. **Der Nelle'sche Verein** für geistl. Gesang und Oratorien, entstand 1861 aus einem 10 Jahre lang von dem Dirigenten, Cantor A. Nelle, geleiteten Vereine, der sich 1860 spaltete. Sopran 53, Alt 41, Tenor 27, Bass 32 = 153 Sänger. Beitrag derselben wie der 100 inactiven Mitglieder 1 Thlr. Jährlich 2 Aufführungen in der Kirche und 1—2 im Concertsaale.

ZERBST. **Gesangverein** für geistl. Musik und Oratorien, 1863 gestiftet. Dirigent Lehrer Jähnigen. Sopran 16, Alt 6, Tenor 7, Bass 10 = 39 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Ausser unbestimmten localen Productionen jährlich eine Hauptaufführung im Verein mit den andern Anhaltischen Hauptstädten; s. *Bernburg*.

ZITTAU. 1. **Orpheus** für Chor- und Sologesang, 1858 aus früheren Vereinen gebildet. Dirigent Paul Fischer. Sopran 26, Alt 15, Tenor 9, Bass 11 = 61, bei Aufführungen verstärkt durch den Gymnasialchor. Beitrag derselben wie der 40 inactiven Mitglieder 2½ Thlr. Jährlich wenigstens eine Aufführung eines Oratoriums in der Kirche, ohne Orgel.

2. **Concertverein in Zittau** für Instrumentalmusik in möglichster Verbindung mit der durch den Orpheus-Verein gepflegten Vocalmusik, gest. 1863 durch den Dirigenten Paul Fischer, Cantor und Musikdirector. Orchester 40 Personen, zur Hälfte ständiges Stadtorchester. Jährlich 3 Concerte. Abonnenten 330. Etat ca. 600 Thlr.

ZNAIM (in Mähren). **Musikverein** für vocale und instrumentale Concertmusik, gest. am 9. Mai 1861 durch mehrere Musikfreunde und den Dirigenten Heinrich Fiby, städt. Kapellmeister. Orchester 36 Personen. Sopran 20, Alt 6, Tenor 40, Bass 35, Knaben 10 = 111 Sänger, von denen keiner Beitrag zahlt. Jährlich 4 Aufführungen im Saal. Abonnenten gegen 500. Etat 1500 Fl. Ö. W.

ZOFINGEN (Schweiz). **Musikcollegium**, vor dem Jahre 1700 gestiftet, die ältesten vorhandenen Statuten sind vom 12. Dec. 1750. Vocale und instrumentale Musik wird neben einander gepflegt und zerfällt es danach in zwei Theile: Symphoniegesellschaft und Gesangverein. Dirigent Musikdirector Eugen Petzold. Orchester 30 Personen. Sopran 30, Alt 10, Tenor 6, Bass 12, Mädchen 10, Knaben 6 = 75 Sänger. Jährlich 4 Abonnements-Concerte, 1 Charfreitagsconcert und alle 2 Jahre ein gröſseres Oratorium in der Kirche mit Orgel.

In Wirklichkeit sind dies zwei Vereine, die ihre gesonderte Verwaltung haben. Das M.-Collegium hat eine ähnliche Geschichte, wie dasjenige in Winterthur, und werden die freundlichen Mittheilungen, welche Herr Musikdirector Petzold mir hierüber gemacht hat, später zur Verwendung kommen.

ZÜRICH. 1. **Allgemeine Musikgesellschaft**, entstand i. J. 1812 durch eine Verschmelzung dreier älterer Gesellschaften, deren Ursprung in das 17. Jahrh. fällt, die auch wie die jetzige Gesellschaft theils durch ihre eigenen Mitglieder, theils durch engagirte fremde Künstler die Veranstaltung öffentlicher Concerte zum Zwecke hatten. In diesen Concerten

(jährlich 6—8) werden Symphonien u. a. Orchesterwerke aufgeführt, auch Gesangsoli vorgetragen. Dirigent Theod. Kirchner. Ständiges Orchester des Orchestervereins (Nr. 2) 34 Personen. Abonnenten 200. Etwa 9000 Fr. Ausgaben.

2. **Orchesterverein** für Instrumentalmusik, gest. 1862. Dirigent Theod. Kirchner. Ständiges Orchester von 34 Mann. Im Sommer 60 bis 70 Productionen. Abonnenten und Besucher ca. 400.

3. **Gemischter Chor Zürich** bes. für Oratorien und Liedergesang, entstand 1864 durch Reorganisation des Chorvereins »Harmonia«. Dirigent Eduard Munzinger. Sopran 35, Alt 25, Tenor 30, Bass 50 = 140 Sänger. Beitrag 6 Franken. Jährlich 2 Concerte in der Kirche oder im Theater.

4. **Gesangverein Zürich** für Lieder, dramatische und Kirchenmusik, gest. 1864 von Theod. Kirchner und dem Männerchor »Zürich«. Dirigent Wilhelm Baumgartner. Sopran 14, Alt 12, Tenor 17, Bass 15 = 58 Sänger. Beitrag 8 Fr., der 54 inactiven Mitglieder ebenfalls. Jährlich 2—3 Concerte in der Kirche ohne Orgel.

ZWICKAU. **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, gest. im Febr. 1856. Dirigent Musikdir. Dr. Em. Klitzsch. Ständiges Orchester von einigen fünfzig Personen. Sopran 32, Alt 23, Tenor 19, Bass 21 = 95 Sänger, die keinen Beitrag zahlen. Jährlich 4—6 Concerte. Abonnenten gegen 600.

---

fest besoldet; verstärkt wird es durch sonstige Musiker und Dilettanten und zählt dann 60—70 Mitglieder. Abonnenten 5—600. Jährlicher Etat 2—3000 Thlr.

2. **Städtischer Gesangverein** für Oratorien und weltliche und geistliche Musik*). Sopran 40, Alt 30, Tenor 40, Bass 54, Knaben 6 = zusammen 170 Sänger, doch mit häufigen Aenderungen und Schwankungen, wie fast überall. Es giebt nur active Mitglieder, ein Beitrag wird nicht gezahlt. Geschichte, Verwaltung und Direction wie bei den Concerten; beide Institute gehen Hand in Hand. Alle Aufführungen finden statt im Concertsaale, bis jetzt ohne Mitwirkung der Orgel, deren Anschaffung aber beabsichtigt wird.

ALTDORF. In diesem Hauptort des Kantons Uri wird nur die Kirchenmusik cultivirt. An allen Sonn- und Feiertagen wird eine Messe aufgeführt. Jährlich werden mit allen vorhandenen Kräften 2—3 Concerte gegeben. Alles unter der Leitung des Musikdirectors Staehlin. Die Musikalien und Instrumente werden von der Kirche oder von Wohlthätern beschafft.

ALTENBURG. 1. **Abonnements-Concerte** für Instrumentalmusik und Sologesang; jährlich 6. Gestiftet 1857 durch Kaufmann Schlippe. Dirigent ist Hofkapellmeister Stade. Orchester 44.

2. **Singakademie** für geistliche Musik und Oratorien. Gestiftet 1860 durch den Dirigenten, Hofkapellmeister Stade. Sopran 30, Alt 21, Tenor 20, Bass 26, Knaben 12 = 109 Sänger. Active Mitglieder zahlen 1 Thlr., inactive 2 Thlr. Jahresbeitrag. Jährlich 8 Aufführungen, von denen die meisten öffentlich sind, theils im Concertsaal, theils in der Kirche; am letzteren Orte wurde bei Bach'schen Cantaten und Händel'schen Oratorien die Orgel benutzt.

ALTONA. **Altonaer Singakademie** für Oratorien u. a. Vocalmusik. Gestiftet 1853 durch W. H. Nopitsch, John Böie u. a.; Dirigent ist John Boie. Sopran 32, Alt 28, Tenor 15, Bass 24, Knaben 10 = 109 Sänger. Zahlen jährlich 4 Thlr., die 240 inactiven Mitglieder ebenfalls; Diese 350 Personen bilden die Gesellschaft. Jährlich 3 Aufführungen im Concertsaal ohne Orgel. Etat circa 1500 Thlr.

Die Altonaer Singakademie bringt ausser Chor- und Sologesang zugleich Orchesterwerke wie auch Kammermusik und gelegentlich desulto-

*) Das Oratorium pflegt man zu der *geistlichen* Musik zu rechnen, was aber nicht richtig ist. An sich ist es weder weltlich noch geistlich, obwohl dem Stoffe nach beides; es bildet eine besondere Gattung, und zwar die vornehmste.

rische Vorträge zur Aufführung. Ueber die frühere Geschichte der Concertmusik in Altona enthalten die Jahrbücher der Alt. Singakademie (von W. H. Nopitzsch, 1. Heft 1860 Altona, Lehmkuhl) vielfache Mittheilungen.

Aschersleben. **Ascherslebor Gesangverein** für verschiedenartige, aber vorzugsweise ernste Musik. Gestiftet durch den verst. Musikdirector Stade. Dirigent ist der Musikdirector C. Kuntze. Sopran 26, Alt 12, Tenor 12, Bass 25 = 75 Sänger. Jährlich 4 Concerte im Saal, ausserdem bei einigen Festen Aufführungen in der Kirche.

Augsburg. 1. **Der protestantische Kirchenchor,** stammt aus den Zeiten der Reformation und wurde von einer Reihe bedeutender Tonsetzer geleitet; besteht jetzt aus 30—36 Mitgliedern, die sämmtlich fest angestellt sind (Sopran 10—12, Alt 6—8, Tenor 6—8, Bass 8—10), nämlich auffallenderweise aus Herren und — Damen statt Knaben. Er dient nur kirchlichen Zwecken und hat an jedem Sonn- und Feiertage Vormittags (an hohen Festen auch Nachmittags) in einer der 5 protest. Kirchen bei dem Gottesdienste mitzuwirken. Zur Aufführung kommen Chorgesänge a capella, alles Concertmäfsige ist ausgeschlossen. Der gegenwärtige Capellmeister an diesen protest. Kirchen ist H. M. Schletterer.

2. Ein **Gesangverein**, um 1857 gestiftet, bringt alle 3—4 Jahre ein Oratorium zu Stande (in den ersten 7 Jahren seines Bestehens die Schöpfung und die Jahreszeiten). Sopran 15—20, Alt 8—10, Tenor 40—50, Bass 50—60 (die Zahlen werden nur annähernd zutreffen). Beitrag 3 Kreuzer für die Woche. Sopran und Alt halten ihre Uebungen durch das ganze Jahr, und nur wenn eine Aufführung beabsichtigt wird, treten die Männerstimmen der »Liedertafel« hinzu. Daher das auffallende Stimmenverhältniss. Eigentlich ist dieses Anhängsel der Liedertafel also nur ein Damen-Gesangverein. Dass Augsburg mit beinah 50000 Einwohnern und seinem alten Ruhm noch kein besseres Institut zu Stande gebracht hat, ist nicht besonders rühmlich.

Aurich. **Gesangverein** für kirchliche und oratorische Musik. Der ursprünglich durch den Oberschulinspector, jetzigen Prof. in Göttingen Dr. Ed. Krüger gestiftete Verein ist nach längerer Ruhe im März 1864 durch den Oberschulinspector Becker, den jetzigen Dirigenten, erneuert. Sopran 20, Alt 16, Tenor 13, Bass 15 = 64 Sänger. Der Gesangverein hat sich mit dem *Orchesterverein* zur Veranstaltung einiger Abonnements-Concerte verbunden; die Preise sind sehr niedrig, da

die Verwaltung nur die Deckung der unmittelbaren Concertkosten bezweckt.

Barmen. 1. **Concert-Gesellschaft** für Vocal- und Instrumentalmusik aller Gattungen. Gestiftet als »Abonnements-Concerte« von Hermann Schornstein 1849. Musikalischer Dirigent: Anton Krause; technischer: Emil Jochmus. Orchester circa 40; den Stamm bildet die Langenbach'sche Kapelle. 5 Concerte im Abonnement und 5 extra.

2. **Städtischer Singverein**, bildet gleich der »Liedertafel« einen Theil der Concert-Gesellschaft und existirt seit Anfang dieses Jahrhunderts unter wechselnden Namen. Musikalischer Dirigent A. Krause, technischer Fritz Witte. Sopran 75, Alt 60, Tenor 49, Bass 64, Knaben 60 = 308 Sänger. Beitrag 3 Thlr. Die Aufführungen sind die der Concert-Gesellschaft (s. Nr. 1), also 8—10; sie finden statt im Concertsaal mit einer ausgezeichneten Orgel von 43 Stimmen.

Basel. 1. **Abonnements-Concerte** für Instrumentalmusik. Gestiftet 1752, und 1783 durch Daniel Legrand und Rathsschreiber Ochs reorganisirt; 12 regelmäfsige Aufführungen, im Ganzen kommen aber gegen 20 grofse Concerte zu Stande. Dirigent ist der Kapellmeister Ernst Reiter. Die stehende Kapelle zählt 34 Mitglieder, der sich 15—20 Liebhaber beigesellen. 340 Mitglieder und Abonnenten, Etat 12000 Francs.

2. **Basler Gesangverein** für Oratorien und geistliche, bei geselligen Anlässen auch weltliche Musik. Gestiftet vom Musiklehrer Ferd. Lauer 1824, Dirigent Kapellm. Reiter. Sopran 63, Alt 48, Tenor 17, Bass 30, Knaben 20 für Sopran und 20 für Alt = 203 Sänger. Beitrag der activen wie der 268 inactiven oder »freien« Mitglieder jährlich 10 Francs; 3 öffentliche Aufführungen mit dem Orchester der Kapellgesellschaft (s. Nr. 1) und Dilettanten (zus. etwa 40 Instrumente), gewöhnlich 1 Weihnachtsconcert zu 1 Fr., 1 Passionsconcert zu 1 Fr., und eine Hauptaufführung im Mai zu 2 und mehr Frcs., meistens in der Martinskirche ohne Orgel, ausnahmsweise (z. B. bei der Johannis- und der Matthäus-Passion v. Bach) im Münster mit grofser Orgel.

3. **Orpheus-Verein** für Kirchen- und Concertmusik, vorzugsweise Bach und Schumann. Gestiftet 1850 vom Banquier Riggenbach-Stehlin. Dirigent Aug. Walter. Sopran 12, Alt 9, Tenor 7, Bass 8, Knaben 4 = 40 Sänger, von denen kein Beitrag gezahlt wird, da der Stifter und Vorsteher des Vereins Hr. Riggenbach sämmtliche Unkosten übernimmt. Jährlich 2—3 private und 1—2 öffentliche Aufführungen im Concertsaal und in der Kirche, in letzterer mit Orgel.

Berlin. 1. **Singakademie** für geistliche und damit zunächst verwandte ernste Vocalmusik, insbesondere Gesang im gebundenen Stil. Gestiftet von Carl Fasch am 24. Mai 1791. Dirigent ist der Director Prof. Grell, Begleiter der Vicedirector Musikdirector Blumner. Die Verwaltung ist verfassungsmäfsig (nach der Grundverfassung vom $\frac{12}{22}$ Oct. 1860) der engere Ausschuss der Mitglieder, Vorsteherschaft genannt, bestehend aus dem Director, dem Vicedirector, dem Kassenverwalter, 4 Vorstehern und 4 Vorsteherinnen. Sopran 136 + 24, Alt 104 + 9, Tenor 44 + 27, Bass 63 + 39 = 347 + 99 = zus. 446 Sänger.*) Jährlicher Beitrag derselben 8—10 Thlr., der 112 zuhörenden Mitglieder 6—10 Thlr. Jährlich 6—9 öffentliche Aufführungen in dem eignen Lokal der Gesellschaft, dem bekannten Gebäude neben der Universität, nur ausnahmsweise in der Kirche; zuweilen mit Orgel.

Diese berühmte Akademie war in den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts ein Muster für ganz Deutschland und ist bei der Gründung der meisten Vereine dieser Art anregend und in ihren Grundzügen mafsgebend gewesen. Ueber ihre Geschichte sind mehrere Schriften vorhanden, mit deren Hülfe dieses Institut einmal, seiner Bedeutung entsprechend, ausführlich beschrieben werden soll.

2. **Stern'scher Gesangverein** für Oratorien u. a. gute Musik ohne Bevorzugung einer besonderen Zeit oder Kunstgattung. Gestiftet durch den Dirigenten, Prof. und Musikdirector Julius Stern am 3. Dec. 1847. Die Verwaltung ist ebenfalls in den Händen desselben, dessen alleinige That dieser grofse und blühende Verein ist. Sopran 170, Alt 87, Tenor 38, Bass 62 = 357 Sänger mit 8 Thlr. Jahresbeitrag; die 342 zuhörenden Mitglieder zahlen 5 Thlr. Jährlich 4—6 öffentliche Aufführungen theils im Saal, theils in der Kirche; in letzterer mit Orgel, im Saal von jetzt an mit einem grofsen Harmonium (welches hoffentlich bald durch Orgel und Flügel abgelöft wird).

3. **Königlicher Dom-Chor** für Kirchenmusik. Gestiftet 1843 durch den König Friedrich Wilhelm IV auf Anregung Winterfeld's (s. die Dedication des 1. Bandes seiner Gesch. des ev. Kirchengesanges an den genannten König). Dirigent Musikdirector Rudolph von Hertzberg, Gesanglehrer Heinrich Kotzolt. Knaben für Sopran 25, für Alt 25, dazu Ten. 10, Bass 16 = 76 Sänger. Die Knaben werden täglich geübt. Ausser seinen dienstlichen Functionen beim Gottesdienst, (wohin auch

*) So die Mittheilung des Herrn Prof. Grell, die mir indess nicht ganz verständlich ist. Vielleicht bezieht sich die zweite Ziffer auf eine vorbereitende Klasse.

am 25. Mai 1825 und bis zu seinem Tode geleitet. Der jetzige Dirigent, seit Michaelis 1860, ist Musikdirector Julius Schaeffer, auch an der Universität der Nachfolger von Mosewius. Sopran 110, Alt 60, Tenor 40, Bass 80, Knaben 10 = 300 Sänger. Beitrag 8 Thlr. Jährlich mindestens 4 öffentl. Aufführungen theils in der grofsen Aula Leopoldina, theils im Musiksaal der Universität (hier mit Orgel), theils im Concertsaal, selten in der Kirche.

2. **Breslauer Gesangverein** für die »Pflege solcher Vocalmusik, bei welcher auch dem Instrumentalen gewichtige Aufgaben zufallen«.*) Gestiftet durch Dr. L. Damrosch im Mai 1863, verwaltet und geleitet durch denselben. Sopran 37, Alt 22, Tenor 15, Bass 25, Knaben 6 = 105 Sänger. Jährlich 3 öffentliche Aufführungen im Concertsaal.

3. **Breslauer Orchesterverein** für Instrumentalmusik. Gestiftet durch Dr. Damrosch und Dr. Kaufmann im Januar 1862; Dirigent Dr. Leop. Damrosch. Orchester 65—70. Jährlich 12 Concerte, davon 3 mit Choraufführungen. 1000 Abonnenten, Etat 5—6000 Thlr.

Bückeburg. **Schulgesangverein**, aus den Schülern des Gymnasiums gebildet, für kirchliche Musik und (biblische) Oratorien. Gestiftet 1816 durch die verst. Prinzessin Caroline von Schaumburg-Lippe; durch eine besondere Stiftung derselben werden die Kosten bestritten. Dirigent Kapellmeister Joseph Schmidt, seit länger als 40 Jahren. Sopran 25, Alt 24, Tenor 10, Bass 10 = 69 Sänger (Knaben und Jünglinge); bei Aufführungen wird die Zahl durch frühere Mitglieder noch bedeutend verstärkt. Zwei regelmäfsige Aufführungen, am Charfreitag und am 18. October, in der Kirche mit Orchesterbegleitung der Fürstl. Hofkapelle und ohne Orgel.

Die 10 wöchentl. Musikstunden für die Schüler sind in den Unterrichtsplan des Gymnasiums eingereiht. Die befähigteren Mitglieder erhalten auch unentgeltlich Generalbass-Unterricht. Hierdurch ist im Laufe der Jahre eine verhältnissmäfsig bedeutende musikalische Bildung in der Stadt und Umgegend verbreitet, ohne dass bis jetzt auf solchen Grundlagen ein dauernder Verein aus dem Bürgerstande zusammen gekommen wäre.

---

*) So die Angabe aus dem Verein. Hiernach umfasst derselbe ein weites Feld alter und neuer Musik, da kein wahrhaft bedeutendes Werk existirt, bei welchem dem Orchester nicht höchst gewichtige Aufgaben zufielen. Immerhin aber möchte bedenklich sein, den Zweck nach einer solchen *äusserlichen* Rücksicht zu bestimmen, weil alles Aeusserliche seiner Natur nach die Aufmerksamkeit vom Wesen der Sache ablenkt.

Burgdorf (Schweiz). 1. **Gesangverein** für die Pflege klassischer Musik. Gestiftet um 1820. Dirigent Musikdirector Billeter. Sopran 14, Alt 10, Tenor 8, Bass 10 = 42 Sänger. Aufführungen unbestimmt.

2. **Orchesterverein** für klassische Instrumentalmusik. Gestiftet 1859, Dirigent Musikdirector Billeter. Das Orchester besteht aus 15—20 Dilettanten und 20—25 von auswärts für die Concerte engagirten Musikern; nur 1 bis 2 Concerte.

Carlsruhe. **Philharmonischer Verein** für Oratorien, Cantaten u. a. Chormusik. Gestiftet durch Hofmusikdirector Kalliwoda und Frau Galleriedirector Lessing im Februar 1860. Dirigenten sind die Hofmusikdirectoren Kalliwoda und Levy. Sopran 25, Alt 20, Tenor 14, Bass 18 = 77. Beitrag (auch für die 300 zuhörenden Mitglieder) 6 Fl. Jährlich 4 Concerte für die Mitglieder; die Zahl der öffentl. Aufführungen unbestimmt. Im Concertsaal mit Orgel.

Cassel. 1. **Abonnements-Concerte** der Mitglieder des Hoftheaters zum Besten ihrer Wittwen- und Waisenkasse, vorzugsweise für Instrumentalmusik. Gestiftet durch L. Spohr. Dirigent Kapellmeister Carl Reiss. Orchester 54; Concerte 6 im Theater und 1 geistl. Concert am Charfreitage in der Kirche mit dem städt. Gesangverein (s. Nr. 2). Abonnenten 6—700 (in den letzten 7 Jahren dreifach gesteigert); Einnahme für die Kasse jetzt 2500 Thlr., bis 1857 niemals über 1000 Thlr.

2. **Casseler Gesangverein** für geistl. Musik, Oratorien u. ä., entstand 1858 durch die Verschmelzung der Gesangvereine »Cäcilienverein« (unter Spohr) und »Singakademie« (unter J. J. Bott). Dirigent Kapellmeister Reiss. Sopran 42, Alt 24, Tenor 12, Bass 20 = 98 Sänger. Beitrag 3 Thlr. 2—3 private Aufführungen und 1 öffentliche am Charfreitag (s. Nr. 1).

Celle. Ein Gesangverein bestand hier v. 31. Oct. 1827 bis Mai 1856, vom Musikdirector H. W. Stolze geleitet, führte Oratorien, Cantaten und ähnliches auf. Ein neuer Verein existirt seit Oct. 1864, vom Musiklehrer Rokiki geleitet, wie es scheint von ähnlicher Tendenz; genauere Angaben fehlen.

Chemnitz. 1. **Singakademie** für Oratorien sowie kirchliche und weltliche Musik. Gesiftet 1817 von dem Kaufmann J. G. Kunstmann. Dirigent Theodor Schneider, Musikdirector an der St. Jacobi- und St. Johanniskirche. Sopran 30, Alt 18, Tenor 15, Bass 20 = 83 Sänger. Beitrag 4 Thlr. Jährlich 3 private und 3 öffentliche Concerte, von letz-

teren 1 in der Kirche (am Charfreitag) und 2 im Saal, mit Orgel. Die Aufführungen werden jederzeit unterstützt durch den Chor der städtischen Kirchenmusik (s. Nr. 2.)

2. **Kirchenmusik-Sängerchor** (drei Kirchenchöre) unter Leitung des Musikdirectors Schneider. 25 Knaben im Sopran, 16 im Alt, 6 Tenore und 8 Bässe = 55 Sänger.

Cöln. 1. **Concert-Gesellschaft**, besteht unter diesem Namen seit Oct. 1828, führt gediegene Vocal- und Instrumentalwerke auf, erstere durch einen besonders gebildeten Concertchor von circa 200 Damen und Herren; jährlich 10—12 Concerte. Dirigent ist der städtische Kapellmeister Ferdinand Hiller. Orchester 66 Personen, Theaterorchester unter Zuziehung anderer städtischer Musiker. Abonnenten 900, Etat 8—9000 Thlr.

2. **Singakademie** für Chor- und Sologesang mit Ausschluss der Opernmusik. Gestiftet am 7. Dec. 1835 vom Musikdirector und Dom-Organisten Franz Weber, dem auf Lebenszeit erwählten Dirigenten des Vereins. Sopran 50, Alt 40, Tenor 25, Bass 30 = 150 Sänger. Beitrag 6 Thlr. Jährlich eine öffentliche Versammlung im grofsen Concertsaale, unentgeltlich für Familien-Mitglieder und Freunde; die Aufführungen werden hierbei, in derselben Weise wie die wöchentlichen Uebungen, mit Pianoforte begleitet.

3. **Cölner Männer-Gesangverein**, gestiftet am 27. April 1842 von Franz Weber, Musikdirector und Domorganist. Theoretische und praktische Uebungen für Chor- und Solo-Männergesang. Leiter Franz Weber, auf Lebenszeit gewählt. 6 Directionsmitglieder und 6 Mitglieder als Prüfungs-Commission bei Aufnahme neuer Mitglieder. In der Regel jährlich 3 grofse Concerte mit Orchester zu vaterstädtischen oder wohlthätigen Zwecken. 120 Mitglieder, Beitrag 4 Thlr. Wahlspruch »Durch das Schöne stets das Gute«.

Dieser Männergesangverein, den wir seines Rufes und seiner Bedeutung wegen hier ausnahmsweise mit aufführen, hat von Seiten der Stadt ein eigenes Lokal zur Benutzung erhalten. Cöln besitzt nicht nur den ersten Männergesangverein in seiner Art, sondern ist durch die in Verbindung mit Aachen und Düsseldorf alljährlich um Pfingsten abwechselnd in den drei Städten veranstalteten Niederrheinischen Musikfeste für unser Gesangvereinsleben in derselben Weise tonangebend geworden, wie im ersten Viertel dieses Jahrhunderts die Berliner Sindakademie.

Constanz. **Sängerrunde Bodan**, ein 1843 gestifteter Verein für für Männergesang und gemischten Chor. Dirigent Chorführer Bucher.

Sopran 15, Alt 9, Tenor 22, Bass 26 = 72 Sänger. Beitrag 3 Fl. 36 Kr. 6—8 Concerte.

Cöthen. 1. **Gesangverein**, gestiftet vom Musikmeister H. Ihle am 1. April 1855. Zweck, die »Vocal- wie Instrumentalmusik zu erhalten und zu verbessern«. Dirigent H. Ihle. Sopran 30, Alt 11, Tenor 10, Bass 12 = 63 Sänger. Beitrag 3 Thlr. Jährlich 12 Concerte, mit dem Stadtorchester von 32 Mitgliedern. 280 Familien sind abonnirt, Etat 1000 Thlr.

Dieser Gesangverein ist Mitglied des Anhaltischen Musikfest-Vereins, s. oben *Bernburg*.

2. **Abonnements-Concerte** für gute Instrumentalmusik, 12 Aufführungen im Winter. Dirigent H. Ihle.

Crefeld. **Singverein** für Oratorien, überhaupt klassische Musik. Gestiftet von Kaufmann Wilh. von Beckerath und Dr. Löhr am 1. Jan. 1835. Dirigent Musikdirector H. Wolff. Sopran und Alt 115, Tenor und Bass 25, gelegentlich 6—8 Knaben sowie Herren für Tenor und Bass aus der Liedertafel, also zus. etwa 180 Sänger. Beitrag $4^2/_3$ Thlr. In der Regel am grünen Donnerstag eine Aufführung in der Kirche, ausserdem 4 Concerte von Vocal- und Instrumentalmusik für 300 Abonnenten und noch zwei andere (wohl hauptsächlich aus Gesangmusik bestehende) Concerte, sämmtlich im Concertsaal.

Danzig. 1. **Sinfonie-Soiréen** für Orchestermusik, gegründet im Nov. 1845. Dirigent Theaterkapellmeister Denecke. 4 Concerte. Orchester 55—64, meistens vom Theater. Abonnenten 400. Etat 1200 Thlr.

2. **Rehfeld'scher Gesangverein** für Oratorien der klassischen Periode bis auf die Jetztzeit. Gestiftet von dem Dirigenten, Musikdirector Wilh. Rehfeldt. Sopran 50, Alt 30, Tenor 20, Bass 30 = 130 Sänger. Beitrag 8 Thlr. 3—4 Aufführungen, eine in der Kirche (mit Orgel, wenn ohne Orchester) und 3 im Saal.

Darmstadt. 1. **Musikverein** für Oratorien, auch Kammermusik, Lieder und dergl. Gestiftet durch Musikfreunde 1818, seine jetzige Gestalt erhielt er 1831. Dirigent ist der Hofmusikdirector Carl Amand Mangold seit 1839. Sopran 51, Alt 46, Tenor 23, Bass 33 = 153 Sänger. Beitrag 2 Fl., für Zuhörende 3 Fl. Jährlich 5—6 Aufführungen; von diesen sind 4 Abonnements-Concerte, drei gröfsere Concerte mit Orchester (Oratorien), 2 kleinere am Klavier (bestehend aus drei Abtheilungen: Kirchenmusik — Kammermusik — Lieder und Gesänge, mit besonderer Berücksichtigung des Klassischen), und eine Charfreitagsauf-

führung in der Kirche (bisher die 2 Passionen von Bach abwechselnd) aus akustischen Rücksichten ohne Orgel. Etat seit 1855, wo der Verein sich von der »Vereinigten Gesellschaft« wieder trennte, von 1670 Fl. auf 3180 Fl. gestiegen.

2. **Concerte** für Instrumentalmusik zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der Grofsh. Hofmusik. Gestiftet 1853 durch L. Schindelmeisser. Dirigent Kapellmeister Neswadba. 4 Concerte. Orchester 60. Abonnenten 300, Etat 1200 Fl.

Delizsch. **Cantorei** hauptsächlich für Vocalmusik. Gestiftet vor etwa 40 Jahren durch Cantor Goltz und Superint. Starke. Dirigent Cantor Albin Thierbach. Sopran 30, Alt 25, Tenor 18, Bass 20 = 100 Sänger, darunter im Sopran und Alt 30 Knaben. Zahlen keinen Beitrag, die 18 inactiven Mitglieder geben jährlich 20 Sgr. 1—2 öffentliche Concerte und Vorträge beim Gottesdienst. Das Orchester der Stadtmusik (15 Mann) verstärkt sich zu Aufführungen aus Dessau, Leipzig oder Halle. Abonnenten früher 60, jetzt weniger. Ausser 200 Thlr. Vermögen hat der Verein jährlich 25 Thlr. Einnahme aus öffentlichen Kassen.

Dresden. 1. **Dreyssig'sche Singakademie** für Oratorien, Cantaten, Messen u. a. geistliche Musik. Gestiftet 1807 durch den Hoforganisten Anton Dreyssig. Dirigent Adolph Reichel. Sopran 39, Alt 19, Tenor 13, Bass 28 = 99 Sänger. Beitrag 6 Thlr., für die 49 inactiven Mitglieder 3 Thlr. 3—4 Concerte vor eingeladenen Zuhörern mit und ohne Orchester im Saale der Akademie.

2. **Polyhymnia** besonders für geistliche Musik neuerer Zeit. Gestiftet von dem Dirigenten Carl Nagel am 18. Nov. 1836. Sopran 9, Alt 4, Tenor 4, Bass 8 = 25 Sänger. Beitrag 2 Thlr.

3. **Dresdner Singakademie**, ursprünglich *Chorgesangverein* betitelt; ohne principielle Beschränkung auf eine besondere Gattung Zeit oder Richtung wird doch auf die gröfseren geistlichen und weltlichen Chorwerke bei weitem der gröfste Theil der Zeit verwendet. Gestiftet 1848 von Robert Schumann. Dirigent ist der Seminarlehrer und Organist Musikdirector Ch. R. Pfretzschner. Sopran 44, Alt 19, Tenor 16, Bass 23 = 102 Sänger. Beitrag 6 Thlr. Mindestens 2 öffentliche Aufführungen, bald im Saal, bald in der Kirche, räumlicher Ursachen wegen ohne Orgel.

4. **Siona** für geistliche und weltliche Chorgesangswerke älterer und neuerer Zeit. Gestiftet 1861 von F. M. Böhme. Dirigent ist der Gesang-

lehrer L. Grosse. Sopran 10, Alt 6, Tenor 6, Bass 6, Knaben 2 = 30 Sänger. Beitrag 3 Thlr. 2—3 Aufführungen im Saal.

5. **Euterpe** für Chorlieder und gröfsere Werke mit Orchester weltlichen und geistlichen Inhalts. Gestiftet 1862 durch den Dirigenten Edmund Kretschmer. Sopran 18, Alt 8, Tenor 9, Bass 14 = 49 Sänger. Beitrag 3 Thlr. 2—3 Aufführungen im Saal.

6. **Abonnements-Concerte** der Hofkapelle für Instrumental- (Orchester-) Musik, seit 1858. Dirigenten sind die Kapellmeister Jul. Rietz und C. Krebs. Orchester 75 Mann; 6 Concerte.

7. **Orchesterverein** für Instrumentalmusik. Gestiftet 1860. Dirigent Kammermusikus Otto Kummer. Orchester 42 Mann, Dilettanten und einige Musiker. 3 Concerte; 70 Abonnenten. Etat 270 Thlr.

8. **Tonkünstlerverein**, gestiftet am 23. Mai 1854, hat zum Zweck die Fortbildung durch musikalische Vorträge (d. h. Aufführungen). Besteht aus 155 ordentlichen (darunter auch auswärtigen und Ehren-) Mitgliedern und 57 ausserordentlichen. Die ordentlichen Mitglieder bestehen aus Tonkünstlern, musikal. Schriftstellern, Musikhändlern und Instrumentenmachern, die ausserordentlichen aus Kunstfreunden; erstere zahlen 4 Thlr., letztere 6 Thlr. Beitrag. 12 Uebungsabende und 4 Productionsabende (letztere vor einem gröfseren, durch Gäste verstärkten Kreise) finden statt, sämmtlich der Pflege der Instrumentalmusik, besonders auch der älteren, gewidmet. Einnahme 7—800 Thlr. Ausgabe gegen 600 Thlr. Der Vorsitzende des verwaltenden Gesammtvorstandes ist gegenwärtig Moritz Fürstenau.

Elbing. **Elbinger Gesangverein** für geistliche Musik. Gestiftet 1837 durch den Dirigenten Musikdirector H. Doering. Sopran 50, Alt 20, Tenor 16, Bass 30, Knaben des Gymnasiums 16 = 132 Sänger. Beitrag 1 Thlr. 2 Concerte in der Kirche ohne Orgel und 3 Aufführungen an den hohen Festen im Gottesdienst.

Emden. 1. (**Gesangverein**) zur Aufführung von Oratorien älterer und neuerer Zeit, gestiftet von dem Dirigenten Gustav Storme. Sopran 19, Alt 12, Tenor 6, Bass 13 = 50 Sänger. Nach Umständen 1—2 Concerte im Saal.

2. **Orchesterverein** für Instrumentalmusik, gestiftet am 1. Oct. 1864 durch den Dirigenten C. Börngen. 6—8 Concerte. Orchester 30 Mann. Abonnenten 150—180.

Erfurt. 1. **Soller'scher Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik. Gestiftet 1819 von Geh. Oberbaurath Soller. Dirigent Musik-

director Golde. 6 Concerte, 5 im Theatersaal und 1 Oratorium in der Kirche. Orchester 40 Mann. 500 Mitglieder (mit den Angehörigen 1200 Personen). Etat 2000 Thlr. — Die Gesangabtheilung dieses Vereins besteht aus 30—40 nicht zahlenden Mitgliedern, zu denen bei Aufführungen noch etwa ebenso viele Damen und Seminaristen hinzu treten.

2. **Erfurter Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik. Gestiftet 1826 von Oberregierungsrath Daniel. Dirigent Musikdirector Ketschau. Jährlich 6 (nach anderer Angabe 8—9) Concerte, darunter 2—3 Oratorien, die je nach dem Charakter der Stücke entweder in der Kirche oder im Saal aufgeführt werden. Orchester 40 (nach anderer Angabe 46) Mann; 400—450 Mitglieder (mit den Angehörigen 1000). Etat 1600 Thlr. — Die Gesangabtheilung dieses Vereins (die nach einer der beiden mir zugegangenen Mittheilungen im Jahre 1824 von Musikdirector A. Ketschau unter dem Namen »Soller'scher Musikverein« gestiftet sein soll, was mir unverständlich ist) hat Sopran 30, Alt 20, Tenor 20, Bass 20 = 90 Sänger. Die Einrichtung dieses Vereins ist der etwas älteren Soller'schen so ähnlich, dass ich eine Verwechslung annehmen würde, wenn meine Nachrichten weniger positiv lauteten.

3. **Verein für Kirchengesang** a capella. Gestiftet durch den Dirigenten Friedrich Günzel 1861. Sopran 14, Alt 7, Tenor 7, Bass 9 = 37 Sänger (keine Knaben). Beitrag 22½ Sgr. 2—3 Concerte in der Kirche und 4 liturgische Andachten.

Erlangen. **Akademischer Kirchengesang-Verein** für ältere Kirchenmusik, Oratorien, Volkslied. Gestiftet 1846 durch Prof. Schöberlein (jetzt in Göttingen). Dirigent Prof. J. G. Herzog. Sopran 26, Alt 19, Tenor 13, Bass 24, Knaben 8 = 90 Sänger. Die Kosten werden gröfstentheils von der Universität bestritten. Jährlich 4 Aufführungen, 2 im städtischen Studentensaal, 2 in der Kirche, mit Orgel.

Esslingen. **Oratorienverein** für die Pflege der Oratorien- und Kirchenmusik. Gegründet 1850. Dirigent Musikdirector Professor Fink. Sopran 30, Alt 18 und 4 Knaben, Tenor 15, Bass 19 = 86 Sänger. Beitrag derselben wie der 100 zuhörenden Mitglieder 2 Fl. 24 Kr. Jährlich 6 Aufführungen im Saal. Während des Sommers 1—2 Kirchenconcerte mit Orgel sowohl als Solo- wie als Begleitungs-Instrument.

Eutin. **Gesangverein** für Vocalmusik, namentlich geistliche. Gestiftet 1858. Dirigent Musikdirector C. Stiehl. Sopran 30, Alt 25, Tenor 12, Bass 20 = 87 Sänger. Beitrag 3 Thlr., der 60 zuhörenden

Mitglieder 2 Thlr. Monatlich eine private Aufführung und jährlich zwei gröfsere mit Orchester im Saal.

FRANKFURT a/M. 1. **Cäcilien-Verein** vorzugsweise für Oratorien-Musik. Gestiftet am 24. Juli 1818 durch N. Schelble. Dirigent Carl Müller. Sopran 114, Alt 79, Tenor 46, Bass 71 = 310 Sänger. Beitrag 11 Fl. und 20 Fl. (Musiker und weniger bemittelte tüchtige Dilettanten, dermalen 79, sind frei), die 63 Inactiven 11 Fl. 3 Aufführungen im Saal.

2. **Rühl'scher Gesangverein** vorzugsweise für Oratorien-Musik. Gestiftet 1852 durch den früheren Dirigenten Musiklehrer Friedrich Wilhelm Rühl. Dirigent ist jetzt der Organist Franz Friederich, welcher auch die Musik des dortigen philharmonischen Vereins (über den keine weiteren Mittheilungen vorliegen) leitet. Sopran 65, Alt 49, Tenor 24, Bass 54 = 192 Sänger. Beitrag 16 Fl., der 182 Inactiven 7 Fl. 3 Concerte im Saal, zu milden Zwecken hin und wieder in der Kirche.

FREIBERG (Sachsen). **Singakademie** für Oratorien und sonstige Gesangwerke, Kirchenmusik, auch Bruchstücke aus Opern. Gestiftet 1844 von dem Dirigenten, Domcantor und Musikdirector E. Th. Eckhardt. Sopran 18, Alt 10, Tenor 9, Bass 12, Singknaben 15 = 64 Sänger. Beitrag 2 Thlr. 5—6 private und 2 öffentliche Aufführungen im Theater und in der Kirche, in letzterer nur ausnahmsweise mit Orgel wegen der höheren Stimmung derselben. Der Verein wirkt auch mitunter beim Gottesdienste mit.

GERA. **Musikverein für Gera**, wurde gestiftet 1852 von Medicinalrath Münch u. a. Musikfreunden. Er fasst in sich einen Gesangverein für gemischten Chor, der die in den Concerten aufzuführenden Gesangswerke einübt. Giebt im Winter 6 Concerte im »Tivoli«, in denen Symphonien, Cantaten, Oratorien etc. aufgeführt werden. Das Orchester liefert die Stadt- und die Militärmusik. Ausser den Concerten 4 private Aufführungen ohne Orchester. Mitglieder 300, von denen etwa 100 den Chor bilden. Jahreseinnahmen 8—900 Thlr. Der Verein wurde von Anfang an geleitet vom Kapellmeister Wilhelm Tschirch.

GLAUCHAU. 1. **Gesangverein** zur Pflege geistlicher und weltlicher Musik. Gestiftet 1855 durch Cantor und Musikdir. Trube. Dirigent und Musikdir. Reinhold Fincherbusch. Sopran 28, Alt 12, Tenor 12, Bass 18 = 70 Sänger. Beitrag 2 Thlr. 2 Concerte in der Kirche ohne Orgel.

2. **Kirchenmusik-Sängerchor.** -Sopran 25, Alt 15, Tenor 9,

Bass 9 = 58 Sänger. Nichts weiter von demselben bekannt, als dass er bei öffentlichen Aufführungen den Chor des Gesangvereins verstärkt.

3. **Abonnements-Concerte** für Instrumentalmusik veranstaltet von den Stadtmusikern, 27 Mann, unter Leitung ihres Kapellm. W. Schmidt. 7 Concerte (3 im Winter und 4 im Sommer) und 400 Abonnenten.

Gotha. 1. **Singkranz**, gestiftet 1850 von dem Dirigenten Fr. Hellmann. Sopran 16, Alt 8, Tenor 4, Bass 6 = 34 Sänger. Beitrag 4 Thlr.

2. **Gesangverein des Vereins junger Kaufleute**, gestiftet 1861 von mehreren Kaufleuten, ebenfalls geleitet von Kapellm. Hellmann. Sopran 24, Alt 10, Tenor 6, Bass 16 = 56 Sänger. Beitrag 4 Thlr., der 45 Inactiven auch 4 Thlr.

In beiden Vereinen kommen zur Aufführung: kleinere Oratorien, Psalmen, Quartette u. dergl.

3. **Gothaischer Kirchenchor** für ältere Vocalmusik, gleich Nr. 1 von dem Dirigenten Hellmann gegründet (i. J. 1860) und verwaltet. 24 Singknaben; das weitere Personal ist nicht angegeben, vermuthlich stellen die Vereine 1 und 2 sowie die ausserdem von Hrn. Hellmann noch geleiteten beiden Männerchöre (Männerchor 1, des Gewerbevereins mit 84 Sängern; 2, des Turnvereins mit 45 Sängern) ihr Contingent dazu. 4 Concerte, 112 Abonnenten.

Göttingen. 1. **Akademische Concerte**, vorzugsweise für Instrumentalmusik, gestiftet von J. N. Forkel; das Stiftungsjahr war nicht zu ermitteln, nach jahrelanger Unterbrechung vom derz. Universitäts-Musikdirector E. Hille bei seinem Amtsantritt 1855 reorganisirt. Dirigent derselbe. Orchester 36, davon 24 ständig. 5—6 Concerte, 280 Abonnenten, Etat 600 Thlr.

2. **Singakademie** für Oratorien sowie kleinere Chorwerke geistlichen und weltlichen Inhalts. Gestiftet 1855 von dem Dirigenten, Univ.-Musikdir. E. Hille. Sopran 45, Alt 25, Tenor 15, Bass 30 = 115 Sänger. Beitrag $2^2/_3$ Thlr. Die Aufführungen sind mit denen der akademischen Concerte vereinigt.

3. **Singchor** für die Universitätskirche, gestiftet 1858. Dirigent der Univ.-Musikdirector. Sopran 10, Alt 6, Tenor 3, Bass 3 = 22 Sänger, Knaben und Männer. Sind besoldet.

Graz. **Der steiermärkische Musik-Verein**, gestiftet 1819 für »Pflege und Förderung der Tonkunst in allen Zweigen, mit Einschluss der Kirchenmusik«. Dafür wird nicht nur durch Aufführungen, sondern

auch durch eine Musik-Lehranstalt für Schüler beiderlei Geschlechts gewirkt. Die Landstände, der Gemeinderath und die Sparkasse gewähren dem Institut eine Unterstützung, wodurch mit Einschluss des Beitrages der 800 Abonnenten eine Jahreseinnahme von 4 — 5000 Fl. erzielt wird. Dirigent Wilhelm Mayer. Orchester 60 Mann. 5—6 Concerte. Obwohl fast alljährlich auch ein Oratorium zu Stande kommt, existirt hier doch noch kein eigentlicher vollchöriger Gesangverein.

Greifswald. **Gesangverein** für ernste Vocalmusik mit Ausschluss neuerer Opern. Gestiftet 1834. Dirigent der Universitäts-Musikdirector Bemmann. Sopran 25, Alt 20, Tenor 15, Bass 20, Knaben 15 = 95 Sänger. Beitrag derselben $2\frac{1}{2}$ Thlr., ausserdem die 25 Mitglieder der Vorschule 4 Thlr. 3 — 4 Concerte.

Hall (Schwäbisch Hall). **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik. Gegründet am 1. Oct. 1817. Dirigent Stadtorganist Seiferheld (seit dem 1 Oct. 1827). Sopran 30, Alt 18, Tenor 8, Bass 14 = 70 Sänger. Zusammen 120 Mitglieder, die 530 Fl. aufbringen. 2 — 3 gröſsere Concerte meistens in der Kirche, wo »in Ermangelung tüchtiger Contrabassisten die Orgel mit ihrem Basse verwendet wird«. Der Musikverein schlieſst ausserdem in sich ein Orchester von 24, und einen Männerchor von 22 — 24 Mann.

Halle a/S. 1. **Singakademie**, besonders für kirchliche oder geistliche Musik. Gestiftet 1849 durch Prof. Volkmann. Dirigent der Universitäts-Musikdirector Dr. R. Franz. Sopran 40, Alt 20, Tenor 15, Bass 25 = 100 Sänger. Beitrag derselben 3 Thlr., der 200 [?] zuhörenden Mitglieder ebenfalls. 4 private und 2 öffentliche Aufführungen, von letzteren eine im Saal und eine in der Kirche ohne Orgel.

2. **Thieme'scher Gesangverein** für Chor- und Sologesang geistlichen und weltlichen Inhalts (auch Opernmusik). Gestiftet am 9. Oct. 1846 durch den Dirigenten Organist Thieme. Sopran 22, Alt 10, Tenor 12, Bass 12 = 60 Sänger. Beitrag derselben wie der 70 zuhörenden Mitglieder 2 Thlr. 6 — 7 private Aufführungen, eine öffentliche Oratorienaufführung am Charfreitag und zuweilen eine zweite im Sommer.

3. **Gesellschaft der Abonnements-Concerte** für Vocal- und Instrumentalmusik mit Bevorzugung der letzteren. Gestiftet 1864 durch Musikfreunde. Dirigent R. Franz. Stadtorchester 40 — 44 Mann. 4 Concerte. 3 — 400 Abonnenten.

4. **Halle'scher Orchestermusik-Verein** (früher Dilettanten-Verein benannt) für Instrumentalmusik. Gestiftet am 21. Mai 1814 durch Musik-

director Kötschau. Dirigent Stadtmusikdirector John. Im Winterhalbjahr jeden Sonnabend eine Aufführung. Stadtorchester und Dilettanten, zus. 60 Mann. 200 Abonnenten mit 2 Thlr. Beitrag.

HAMBURG. 1. **Grund'sche Singakademie** für ernsten und vorzugsweise religiösen Gesang. Gestiftet 1819 durch J. W. Grund und J. Steinfeldt. Dirigent ist Jul. Stockhausen. Sopran 70, Alt 50, Tenor 20, Bass 35 = 175 Sänger. Beitrag 10 Thlr. 3 Aufführungen, bei dem Mangel eines passenden Lokals bisher in der Kirche (zuletzt mit Orgel), die aber nur dann dazu bewilligt wird, wenn das Concert zu milden Zwecken stattfindet. Dies gilt auch für die übrigen Hamb. Singvereine.

2. **Cäcilien-Verein** für Oratorien mit Orchesterbegleitung, Motetten und Chorlieder a capella. Gestiftet 1840 von dem Dirigenten C. Voigt. Sopran 32, Alt 28, Tenor 17, Bass 20 = 97 Sänger. Beitrag $6^1/_3$ Thlr. Jährlich 3 Abonnements-Concerte (mit 400 Abonnenten), 2 mit Orchester im Saal, 1 in der Kirche ohne Orchester a capella mit theilweiser Benutzung der Orgel.

3. **Akademie Dr. Garvens** für alte und neue Musik, auch dramatische. Gestiftet von dem Dirigenten Dr. Garvens am 30. Oct. 1855. Sopran 53, Alt 28, Tenor 18, Bass 21 = 120 Sänger. Beitrag 8 Thlr. Jährlich 2 Privataufführungen im Saal und eine öffentliche in der Kirche.

4. **Bachgesellschaft**, vorzugsweise für Bach's und Händel's Musik. Gestiftet 1855 durch den Musiklehrer von Roda. Dirigent G. Armbrust, Organist an St. Petri. Sopran 35, Alt 26, Tenor 16, Bass 30 = 107 Sänger. Beitrag derselben wie der 82 zuhörenden Mitglieder 2 Thlr. Bisher jährlich 2 öffentliche Aufführungen in der Kirche, wenn thunlich mit Orgel, ausserdem hin und wieder Cantaten von Bach beim Gottesdienst.

5. **Ludwig Deppe's Singakademie** vorzugsweise für Händel'sche Oratorien. Gestiftet im Oct. 1862 durch den Dirigenten Ludw. Deppe. Sopran 50, Alt 35, Tenor 18, Bass 22 = 128 Sänger. Beitrag 8 Thlr. Jährlich eine private und 2 öffentliche Aufführungen, bisher in der Kirche (zuletzt mit Orgel).

6. **Philharmonischer Concert-Verein** besonders für Instrumentalmusik, verbunden mit Solospiel und -Gesang hervorragender Künstler. Gestiftet 1828 von Fr. Wilh. Grund und mehreren Kunstfreunden. Früher 4, jetzt 6 Concerte jährlich. Dirigent früher F. W. Grund, jetzt Jul. Stockhausen. Orchester 64 Personen, zeitweilig engagirt. 850 Abonnenten, von denen jeder 7—8 Thlr. zahlt, die vollständig für die Zwecke des Vereins verwandt werden.

Hannover. 1. **Königlicher Hof- und Kirchenchor.** Gestiftet von dem Könige Georg V. an seinem Geburtstage, 27. Mai 1857, vorzugsweise für musikal. Mitwirkung beim Gottesdienste in der Schlosskirche, auch für Hofconcerte. Dirigent: Hofkapellmeister Arnold Wehner; Begleiter: Musikdirector Lange; Gesanglehrer: Lindhult. Sopran 19, Alt 14, Tenor 8, Bass 9 = 50 besoldete Sänger, Männer und Knaben. Ausserdem 30 Knaben der Vorschule. Jährlich werden auch 1—3 öffentliche Concerte gegeben, je nachdem der oft sehr anstrengende Kirchendienst es gestattet.

2. **Hannover'sche Singakademie**, aus früheren Vereinen umgebildet, für geistl. und weltl. Gesang, gröfsere und kleinere Werke. Dirigent Kapellmeister B. Scholz. Sopran 30, Alt 21, Tenor 15, Bass 20 = 86 Sänger. Beitrag 3½ Thlr. Jährlich 2 Aufführungen, meistens im Saal. (Der Verein hörte 1865 mit dem Abgange seines Dirigenten auf und besitzt Hannover zur Zeit kein derartiges Institut für die Aufführung grofser Gesangwerke.)

3. **Abonnements-Concerte** für Instrumental- und Vocalmusik, entstanden 1827 durch die Hoftheater-Verwaltung aus den sog. Liebhaber-Concerten, die der Canzleisecretär Winkelmann 1806 in's Leben rief. Jährlich 8 Concerte, ausgeführt von der 77 Mann starken Hofkapelle unter Direction der Kapellmeister Fischer, Scholz und des Concertdirectors Joachim. Abonnenten gegen 400, früher mehr.

Heidelberg. 1. **Gemischter Chor** für Oratorien und kleinere Gesangwerke. Gestiftet 1858 von dem Dirigenten Musikdir. Boch. Sopran 28, Alt 14, Tenor 12, Bass 19, Knaben 7 = 80 Sänger. (Besteht in seinen männlichen Mitgliedern fast ausschliefslich aus Studenten.) Beitrag 2 Fl. 30 kr. Der Verein ist in seiner Verwaltung wie in seinen Aufführungen verbunden mit dem folgenden

2. **Instrumental-Verein**, 1856 gest. von dem Dirigenten Musikdir. Boch und Musikfreunden. Jährlich 8 Concerte, darunter ein Oratorium. Orchester städtischer Musiker und Dilettanten 48. Abonnenten 500. Etat 2—3000 Fl.

Heilbronn. Seit 8 — 9 Jahren wird hier alljährlich ein Oratorium aufgeführt durch Zusammenwirken des Singkranzes u. a. Sänger, der städtischen und sonstigen Musiker unter Leitung des Musikdir. Meschek.

Hildesheim. **Gesangverein** für Oratorien, entstanden 1856 aus einer Vereinigung des Arend'schen und des Cäcilien-Vereins. Dirigent

Musikdirector W. Nick. Sopran 34, Alt 16, Tenor 8, Bass 16 = 74 Sänger. Beitrag 2⅔ Thlr. Jährlich 3—4 Aufführungen im Saal ohne Orgel.

HIRSCHBERG (Schlesien). 1. **Gesangverein für gemischten Chor** für geistliche und weltliche Musik. Dirigent Cantor W. Bormann. Sopran 20, Alt 12, Tenor 8, Bass 10 = 50 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 3 Aufführungen, von denen eine dem Oratorium gewidmet ist, die beiden andern kleinere Sachen bringen; theils im Saal, theils in der Kirche, mit Orgel.

2. **Symphonie-Concerte** werden im Winter regelmäfsig veranstaltet von Musikdir. Elger, dem Gründer des seit langen Jahren von ihm unterhaltenen und geleiteten, aus 25 Mann bestehenden Stadt-Musikchors, welches im Sommer zugleich die Bade-Musikkapelle zu Warmbrunn bildet.

3. **Orgel-Concerte** veranstaltet alljährlich der Musikdir. Jul. Tschirch, Organist an der Gnadenkirche, welche ein Orgelwerk von 80 Registern mit 67 klingenden Stimmen besitzt.

JENA. 1. **Akademische Concerte** für Vocal- und Instrumentalmusik, bestehen seit der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Verwaltet durch eine vom Senat der Universität eingesetzte Commission. Dirigent der Univ.-Musikdir. Dr. Naumann. Orchester 40 — 44, davon 34 — 36 fest engagirt. Abonnenten 300 — 340, die 700 — 800 Thlr. aufbringen. Im Winter 7 — 8 Concerte, im Sommer ein Kirchenconcert. Der vocale Theil dieser Concerte ist in den Händen des folg. Vereins.

2. **Singakademie** für geistliche und weltliche Musik, gegründet 1841, neu eingerichtet 1861 durch Dr. Gille und Dr. Naumann. Dirigent der letztere, in Vertretung Dr. Gille. Sopran 20 — 24, Alt 12, Tenor 20, Bass 35, Knaben 12 = 90 — 100 Sänger. Beitrag 1⅓ Thlr. Jährlich 4 — 5 Concerte, darunter ein grosses Oratorium, im Sommer allwöchentlich Vespern und Motetten; im Winter im Saal, im Sommer in der Kirche, mit Orgel. Die männliche Sängerschaar der Akademie bildet

3. einen **Männergesangverein**, aus ca. 60 Studenten bestehend, 1861 durch die Herren Naumann und Gille gestiftet, der jährlich ein grofses Vocal- und Instrumentalconcert veranstaltet und sich natürlich bei allen akademischen Concerten und den Aufführungen der Singakademie betheiligt.

KAISERSLAUTERN. **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, Vereinigung von Orchester, Männer- und Damenchor; Orchester und Männerchor seit 1856, gemischter Chor seit 1858. Dirigent für das Orchester: Herbst, für den Gesang: Bergmann. Männerchor 45, ge-

mischter Chor (Sopran 14, Alt 12, Tenor 10, Bass 12 =) 48 Sänger. Beitrag 1 Fl. 12 kr., der 218 inactiven Mitglieder das Doppelte. Jährlich 4 Concerte »für die passiven [d. h. bedürftigen?] Mitglieder«; gröfsere Werke, wie Oratorien, kamen noch nicht zur Aufführung.

KARLSBAD. **Karlsbader Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, gestiftet 1842 durch die Aerzte Rudolph Mannel und Mathias Forster und den dirigirenden Musikdir. Joseph Labitzky. Im Winter 4—6 Concerte (Oratorium im Theater, gemischte Concerte im Kursaale). Das Orchester der Kurkapelle ist 45 Mann stark. Dazu Sopr. 15, Alt 15, Tenor 20, Bass 25, Knaben 6 = 81 Sänger. (Zur Dotation eines Gesanglehrers hat der am 2. April 1863 verstorbene Arzt Dr. R. Mannel 4000 Gulden ausgesetzt.)

Obige Notizen begleitete der Einsender, dem ich hiermit freundlichst danke, mit folgenden Zeilen: »Es scheint nicht, dass es noch andere ständige Institute dieser Art [in den Landstädten Böhmens] gebe. Ich habe mich nach Königgrätz, Reichenberg, Eger, Teplitz, Leitmeritz und Budweis gewendet. Aus den drei erstgenannten Städten habe ich negative Antworten erhalten, das Schweigen aus den letzteren deutet gleichfalls auf ein negatives Resultat hin. Es bestehen überall nur Männergesangvereine. Musikaufführungen mit Orchester und gemischtem Chor werden nur zeitweilig mit Zuziehung aller disponiblen Kräfte veranstaltet.«

KARLSRUHE. 1. **Grofsherzogl. Hofkirchenmusik-Chor,** gestiftet 1855 durch den Grofsherzog Friedrich; Director desselben ist H. Giehne. Der Chor singt an Sonn- und Festtagen in der Schlosskirche. 32 Sänger, je 8 für jede der 4 Stimmen; bis Ostern 1864 nur Knaben- und Männerstimmen, von da an sind erstere durch weibliche Stimmen ersetzt. *) Der Chor veranstaltet auch seit 1865 Concerte in der Schlosskirche.

2. **Cäcilien-Verein** für vocale und auch instrumentale Musik in ziemlich weitem Umfange, gestiftet 1835. Dirigent Hofkirchenmusikdirector H. Giehne. Sopran 45, Alt 24, Tenor 15, Bass 36 = 120 Sänger. Beitrag derselben wie der 350—380 Zuhörer 8 Fl. Jährlich 5—6 Aufführungen (darunter 3 mit grofsem Orchester) im Saal, »da zu Aufführungen mit grofsem Chor und Orchester die hiesigen Kirchen leider die hinreichenden, oder zu diesem Zweck wenigstens hergerichteten Räumlichkeiten bis jetzt nicht darbieten«. **)

---

*) Diese auffallende Aenderung, deren Ursachen uns unbekannt sind, ist sehr zu beklagen und wird dem wahren a capella-Gesang schaden.

**) So die Mittheilung aus dem Verein. Wir können nur rathen, einen passenden Concertsaal zu beschaffen und mit allem Zubehör (Orgel, Clavieren u. s. w.) auszustatten, von der Benutzung der Kirchen aber gänzlich abzusehen.

KIEL. **Allgemeiner Gesangverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, 1845 aus mehreren Vereinen gebildet. Dirigent Organist Hundertmark. Orchester 40—50. Sopran 30, Alt 18, Tenor 14, Bass 30, Knaben 16 = 96 Sänger. Beitrag 2 Thlr. 12 Sgr. Jährlich 3 Concerte im Saal, selten in der Kirche, stets ohne Orgel.

KÖNIGSBERG. **Musikalische Akademie** namentlich für Gesangwerke im strengeren Stil, besonders Oratorien und gute Instrumentalmusik, gestiftet 1843 durch Eduard Sobolewsky und Dr. Friedr. Zander, der noch jetzt die Oberleitung des Vereins hat. Dirigent H. Laudien. Sopran 51, Alt 32, Tenor 16, Bass 22 = 121 Sänger. Beitrag 3½ Thlr. Jährlich 3 feststehende Aufführungen (Charfreitag, Todtenfeier und 14. November), dazu 3—4 andere, theils im Saal, theils in der Kirche, mitunter mit Orgel.

LEIPZIG. 1. **Gewandhaus-Concerte**, so betitelt von dem Lokal, in welchem sie abgehalten werden, auch »grofses Concert« genannt, welchen Namen sie nicht nur ihrer Bedeutung wegen beanspruchen dürfen, sondern unter welchem sie auch am 11. März 1743 zuerst in's Leben traten als eine von 16 Personen gestiftete und anfangs kaum über die häuslichen Kreise hinaus reichende musikalische Unterhaltung. Der erste Dirigent war Doles; 1763 bei der Erneuerung des Instituts wurde Joh. Adam Hiller angestellt, der am 25. November 1781 das erste Concert in dem durch den Bürgermeister Müller hergestellten Saal des Gewandhauses dirigirte. Seit 1785 wurde es 25 Jahre lang von Schicht geleitet, nach ihm von Schulz und Pohlenz; 1836 begann die Direction Mendelssohn's, der es zu höchster Blüthe brachte, und dauerte bis zu seinem Tode, doch dirigirte Ferdinand Hiller dazwischen 1843—44 und Niels W. Gade 1844—48 neben und nach Mendelssohn; die späteren Dirigenten waren Ferd. David und besonders Jul. Rietz; seit 1861 dirigirt Carl Reinecke. Concertmeister ist Ferd. David. Orchester 70 Personen (14—16 erste, 12—14 zweite Violinen, 8 Bratschen, 8—9 Violoncelle, 5 Contrabässe, je 2 Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte, 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten, 1 Pauke). Zur Aufführung gelangt Vocal- und Instrumentalmusik, unter Bevorzugung der letzteren, und ist der hier befolgte Plan fast für alle sogen. Abonnements-Concerte Deutschlands und selbst des Auslandes in ähnlicher Weise mafsgebend geworden, wie früher die Berliner Singakademie für unsere Chorgesangvereine. Jährlich im Laufe des Winters werden 20 Concerte abgehalten und ein Concert für die Armen; in enger Verbindung mit den Gewandhaus-Concerten steht das jährliche Concert für das

Institut für alte und kranke Musiker. Abonnenten 1865—66 waren 755 (der Saal fasst wenig mehr als 800 Zuhörer); der Preis ist 15 Thlr. für Sperrsitze, für andere 10 Thaler. Die Verwaltung ist in den Händen von 12 Directoren.

2. **Singakademie** für Oratorien und ähnliche Chormusik, gest. um oder etwas vor 1800 wahrscheinlich von dem ersten Dirigenten Schicht, nach welchem der Verein geleitet wurde von Riem, Schneider, Pohlenz, Richter, David und Rietz, seit des letzteren Abgang 1860 von Jul. von Bernuth. Sopran 50—60, Alt 20, Tenor 20, Bass 30—35 = 120—130 Sänger, bei Aufführungen verstärkt durch Sänger der Thomasschule u. a. bis zu 250 Mitwirkenden. Beitrag 4 Thlr., der 400 inactiven Mitglieder oder Abonnenten 2 Thlr. Jährlich 3 Concerte und ein viertes in der Kirche zu wohlthätigen Zwecken; auch betheiligt sich die Akademie an dem Charfreitagsconcerte.

3. **Euterpe** für Vocal- und Instrumentalmusik mit Bevorzugung der letzteren, hervorgegangen aus einer seit 1824 bestehenden musikalischen Vereinigung; führt obigen Namen seit 1828. Theils Nachahmer, theils Rival des Gewandhaus-Concertes, hat sie auch seit 5 Jahren dessen Verwaltung nachgeahmt, so dass von einem Directorium der ganze Aufwand bestritten und der etwaige Gewinn eingezogen, das Concert also als eine geschäftliche Unternehmung behandelt wird. Dirigent ist gegenwärtig Jul. von Bernuth. Das Orchester ist 66 Mann stark (14 erste, 12 zweite Violinen, 10 Bratschen, 6 Violoncelle, 6 Contrabässe, je 2 Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Pauke), wird jedoch bei grofsen Aufführungen bis auf 80 gebracht. Die Zahl der Mitwirkenden im Chor beträgt für gewöhnlich 150—200, bei grofsen Aufführungen 400 und darüber. Abonnenten zwischen 6- und 700; der Sperrsitz kostet 5 Thlr., der ungesperrte Platz 4 Thlr. Jährlich 10 Concerte, worunter 2 Soiréen für Kammermusik.

4. **Riedel'scher Verein** für altkirchliche Musik incl. Bach'scher und Händel'scher geistl. Musik, sowie selten gehörter Chorwerke neuerer Zeit, gestiftet 1854 von dem Dirigenten und alleinigen Leiter C. Riedel. Sopran 72, Alt 40, Tenor 30, Bass 50, Knaben 25 = 217 Sänger, die ca. 400 Thlr. Beitrag zahlen; von den 300 zuhörenden Mitgliedern werden 900 Thlr. aufgebracht. Jährlich 4 Aufführungen, 2 mit Orchester, 2 a capella und mit Orgel, in der Kirche.

Nachträgliche Bemerkung. Mit Ausnahme des letzten Vereins sind die diese Musikstadt betreffenden Nachrichten uns sehr spät, die von den

6—8 sonstigen hierher gehörigen Vereinen und Instituten aber garnicht zugegangen. Dagegen findet sich das auf unsere Bitte gesammelte und für diese Statistik bestimmte Material zu unserm Erstaunen jetzt gedruckt in den »Signalen« von 1867 Nr. 1 u. ff.

LENGENFELD d. V. **Concordia** für die Pflege der Kirchenmusik, gest. 1862 von dem Dirigenten Cantor Kober. Sopran 16, Alt 6, Tenor 10, Bass 10, Knaben 6 = 48 Sänger. Ausser den Vorträgen an Festtagen in der Kirche jährlich 2—3 Aufführungen kleinerer Werke; ein Oratorium ist hier noch nie aufgeführt worden.

LENZBERG (Schweiz). **Gesangverein für gemischten Chor** und **Instrumental-Musikgesellschaft**, beide von Pfeifer und Nägeli 1809 gestiftet, jetzt dirigirt von G. Rabe. Sopran 25, Alt 20, Tenor 8, Bass 10, unterstützt von dem seit 1838 bestehenden, 35 Sänger zählenden Männerchor zus. = 100 Sänger. Beitrag 12 Fcs. Jährlich 5—6 Concerte; ein neugebauter Concertsaal (mit einer Orgel von 36 Registern) wurde am 4. December 1864 eingeweiht. Seit Februar 1865 sind beide Vereine unter dem Namen **Concordia** völlig verschmolzen.

Bei gröfseren Aufführungen ist in der Schweiz gegenseitige Unterstützung auswärtiger Vereine gebräuchlich, Lenzberg verbindet sich in solchen Fällen mit Aarau (Cäcilienverein), Zofingen, Brugg und Baden. Dieser Ort, der 100 Sänger stellt, die besten Vocal- und Instrumentalwerke aufführt, einen selbständigen und, wie es scheint, musterhaft eingerichteten Concertsaal besitzt, hat nur 2000 Einwohner. Vgl. hiermit die Notiz unter *Karlsbad.*

LIEGNITZ. **Bilse'sche Capelle** für Instrumentalmusik, gestiftet 1842 von dem Dirigenten B. Bilse, besteht aus ca. 40 vom Director besoldeten Musikern, ist der Liebig'schen in Berlin ähnlich und hat jährlich 200 bis 300 Aufführungen; durch erfolgreiche Kunstreisen hat sie sich in der Provinz weithin bekannt gemacht.

LUDWIGSBURG. **Kirchenchor,** gegründet 1861, geleitet von Organist Jung. Sopran 22, Alt 18, Tenor 9, Bass 11 = 61 Sänger. Vom Stiftungsrath sind für die Zwecke des Chors 300 Fl. verwilligt. Aufser den Vorträgen beim Gottesdienste jährlich 2 Kirchenconcerte.

LÜBECK. 1. **Gesangverein** bes. für Oratorienmusik, gest. 1832 durch den Dirigenten Gottfr. Herrmann. Sopran 30, Alt 30, Tenor 16, Bass 24 = 100 Sänger. Beitrag 12 Mark (4 Thlr. 24 Sgr.). Aufser einer Oratorienaufführung am Charfreitag giebt der Verein 6—8 Concerte in Vereinigung mit dem

2. **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, der seit 1844

besteht und ebenfalls von Gottfr. Herrmann geleitet wird. Ständiges Orchester von 40—50, Abonnenten 200—300, Etat circa 1000 Thlr.

LÜNEBURG. **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, vorzugsweise für erstere, besteht seit längerer Zeit, reorganisirt 1832 und 1849 von Reg.-Rath Lodemann und Rector Junghans. Dirigent Organist L. Anger. Mitglieder zählte der Verein 191 im J. 1850, 1855 noch 125, 1856 wieder 152, 1860 noch 87, 1864/65 bestand er nur aus einem Frauenchor von 32 Sängerinnen, da die Männergesangvereine ihm die männlichen Kräfte entzogen. Von 1849 1860 fanden jährlich in der Regel 4 Concerte statt.

Der verehrte Einsender, der sich viele Jahre um die Pflege des Chorgesanges in Lüneburg eifrigst bemüht hat, bemerkt noch: »Die Oratorien wurden in der Regel in Kirchen aufgeführt, wiewohl unter akustisch ungünstigen Verhältnissen und Widerstreben der orthodoxen Geistlichkeit, welche darin eine Entweihung des Gotteshauses erkannte. Die Concertunternehmungen scheiterten schliefslich an den hohen Honorarforderungen der Musiker, dem mangelnden Interesse des gewerblichen Theiles des Publikums, zuletzt an den nicht ausreichenden vocalen Kräften des Vereins und der Prätension der Musikmeister beider Militärmusikcorps, den instrumentalen Theil der Concerte selbst zu dirigiren«. Vgl. hiermit die Notiz aus der Schweiz unter *Lenzberg*.

LUZERN. 1. **Cäcilien-Verein** für kirchliche Musik, gestiftet 1840 von Musikdir. Carl Meyer. Dirigent Ed. Mertke. Sopran 20, Alt 20, Tenor 10, Bass 10, Knaben 12—15 = 75 Sänger, bei besonderen Aufführungen beinah um das Doppelte verstärkt. Mehrere gröfsere Aufführungen beim Gottesdienst und 1 — 2 Concerte, in der Kirche mit Orgel. Das Orchester dazu stellt die

2. **Theater- und Musik-Liebhaber-Gesellschaft**, begründet 1807 von Xaver Schnyder v. Wartensee und von Einwohnern der Stadt, die ihre Mufsestunden mit den geselligen Vergnügungen musikalischer und theatralischer Productionen auszufüllen sich bestreben und durch deren Ertrag theils einen Gesellschaftsfond zum unverkümmerten Fortbestand ihrer Verbindung, theils einen Armenfond zur Unterstützung nothleidender Stadtbewohner zu bilden und zu erhalten suchen. Die Gesellschaft besitzt ein Kapital von 20,000 Frcs. Das Orchester gröfstentheils aus Dilettanten bestehend, ist 35 — 40 Mann stark.

LYCK. **Gesangverein** für Oratorien, gestiftet 1861 durch mehrere Musikfreunde. Dirigent Staatsanwalt Opitz. Sopran 14, Alt 10, Tenor 12, Bass 15 = 51 Sänger. Beitrag 1 Thlr., der 70—80 zuhörenden Mitglieder 4 Thlr. Jährlich 4—5 Concerte im Saal und in der Kirche, ohne Orgel.

MAGDEBURG. 1. **Gesangverein für Kirchenmusik** unter Leitung des Domorganisten Ritter. Sopran 20, Alt 12, Tenor 10, Bass 12 = 54 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Die 3 jährlichen Aufführungen von Kirchenmusik und Oratorien finden statt in der Kirche mit Orgel.

Bei Einsendung obiger Nachrichten bemerkt Hr. Ritter sehr bescheiden, dass sie dort »noch mehrere und zwar gröfsere und mehr in die Oeffentlichkeit tretende Vereine besitzen: z. B. die Vereine der Herren Wehe, Rebling, Mühling u. A.« Nur von einem derselben sind mir bisher Mittheilungen zugegangen:

2. **Rebling'scher Kirchengesang-Verein** für kirchliche und oratorische Musik, gestiftet 1846 von dem Dirigenten G. Rebling. Sopran 70, Alt 36, Tenor 30, Bass 40 = 176 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Aufser den Kirchenmusiken an Festtagen jährlich 4 Concerte, 2 in der Kirche und 2 gemischte im Saal für den Theaterorchester-Pensionsfond.

MERSEBURG. **Gesangverein** für Oratorien u. a. gute Musik, gestiftet in den zwanziger Jahren durch Reg.-Rath Plümel. Dirigent E. Schumann. Sopran 24, Alt 18, Tenor 9, Bass 11 = 62 Sänger. Beitrag $1^1/_3$ Thlr. Jährlich 4 Aufführungen in der Kirche, mit Orgel.

MÜNCHEN. 1. **Musikalische Akademie**; unter diesem Namen veranstaltet die königl. Hofkapelle seit 1811 jährlich 10 Concerte (hiervon 8 im Abonnement) vorzugsweise zur Pflege der Instrumentalmusik. Dirigent Gen.-Musikdir. Lachner. Orchester 82 Personen.

2. **Oratorienverein** zur Förderung u. Bildung des Sinnes für klassische Gesangsmusik, insbesondere für Oratorien. Gestiftet 1854 durch Karl Baron von Perfall, z. Z. Hofmusik-Intendant. Dirigent Professor Joseph Rheinberger. Sopran 55, Alt 40, Tenor 25, Bass 36 = 156 Sänger. Beitrag 4 Fl. 48 kr., der 400 inactiven Mitglieder 2 Fl. 42 kr. Jährlich 3—4 Aufführungen im Saal, mit Orgel.

Als im Herbst das »grofse Gesangsfest« hier vorbereitet wurde, zeigte es sich. dass eigentlich ausser obigem Oratorienverein kein ächter Singverein in Bayern besteht. Das Verdienst des Herrn von Perfall, des Gründers dieses Vereins, ist daher um so gröfser.

MÜNSTER. **Musikverein** für vocale wie instrumentale Concertmusik, gestiftet 1804 von Max Freiherr von Droste-Hülshof. Dirigent Julius O. Grimm. Der Verein besitzt ein ständiges Orchester von 48 Mann, und einen Chor von 162 Sängern. (Sopran 55, Alt 38, Tenor 30, Bass 39.) Beitrag 8 Thlr. Jährlich finden 12 Vereinsconcerte statt für den geschlossenen Kreis der Mitglieder, und wenigstens 4 öffentliche Aufführungen

(drei für milde Stiftungen), unter denen 2 Oratorien sind; im Concertsaal und bisher ohne Orgel. Etat 3500 Thlr.

Neu-Ruppin. **Gesangverein** für protest. deutsche Kirchenmusik bis Händel und Bach, gestiftet am 20. November 1850 von dem Dirigenten Ferd. Möhring. Sopran 30, Alt 20, Tenor 12, Bass 16; dazu ein Gymnasialchor von Sopran 22, Alt 18, Tenor 12, Bass 12 = zus. 142 Sänger. Beitrag 3 Thlr., auch der zuhörenden Mitglieder. Im Winter 6 Concerte im Saal, im Sommer Aufführungen in der Kirche mit Orgel.

Neu-Strelitz. **Singakademie**, feierte am 26. Januar 1865 ihre 25 jähr. Stiftung durch den noch fungirenden Musikdir. Weingärtner. Angaben über den derzeitigen Bestand fehlen.

Noerdlingen. **Musikverein** zur Förderung der musikal. Bildung in allen Zweigen der Tonkunst, gestiftet 1825. Dirigent Dr. Wasser. Jährlich 2 — 3 Concerte von Musikern und Dilettanten bei 180 Abonnenten. Etat 700 Fl. Die Chöre in diesen Concerten werden gesungen von vereinigten Damen- und Männergesangvereinen, ebenfalls unter Dr. Wasser's Leitung. Auch verwendet der Musikverein jährlich eine Summe für Heranbildung junger Musiker; so sind sämmtliche Orchestermitglieder Zöglinge dieses Instituts. Es wäre zu wünschen, dass man auch dem Singchore, mit welchem es noch ziemlich dürftig bestellt ist, dieselbe Pflege angedeihen liefse. Sopran 11, Alt 9, Tenor 8, Bass 10 = 38 Sänger.

Nürnberg. **Abonnements-Concerte** des Stadtorchesters, jährlich 6, und 3 — 4 gröfsere Aufführungen im Rathhaussaal mit einem ständigen Orchester von ca. 40 Personen und Herbeiziehung der Gesangskräfte von verschiedenen Vereinen. Die Zahl der Männergesangvereine geht hier angeblich » in's Unglaubliche «, dagegen ist ein wirklicher Concertgesang- oder Oratorien-Verein bisher nicht vorhanden und erst im Entstehen. Doch sind von dem Dirigenten obiger Musik, dem städtischen Kapellmeister Jul. Grobe, Cantor an der Hauptkirche St. Sebald, Oratorien aufgeführt. Das genannte Stadtorchester ist gewissermafsen ein Universal-Orchester, denn es ist theilweis bei der Oper engagirt, versieht dabei alle Kirchenmusiken und sämmtliche Concerte, Gesellschaften u. dgl. eingeschlossen.

Nürtingen. **Musikverein** für Kirchen- und Oratorienmusik, gestif. von dem Dirigenten Musikdir. Werber auf Anlass der Gedächtnissfeier Bach's 1850. Ständiges Orchester, mit den Seminaristen, etwa 24. Sopran 18, Alt 12, Tenor 9, Bass 16 = 55 Sänger. Beitrag 1 Fl. 30 kr., der 40 zuhörenden Mitglieder ebenfalls. Jährlich 4 — 6 Concerte im Musiksaal des Seminars, zuweilen auch in der Kirche, ohne Orgel.

Osnabrück. **Gesangverein** für klassische Musik, namentlich Oratorien. Dirigent Musikdir. und Domorganist C. Klein. Sopran 34, Alt 33, Tenor 12, Bass 16 = 95 Sänger, bei grofsen Aufführungen durch Herren der Liedertafel verstärkt. Beitrag für Damen 4 Thlr., für Herren nur 2 Thlr., was sich nicht gerade sehr ritterlich ausnimmt. Jährlich 3—6 Concerte im grofsen Rittersaale des königl. Schlosses.

Potsdam. 1. **Gesangverein** für klassische Musik, gest. 1814 von Geh.-Rath Mödinger. Dirigent F. Wendel seit 1853. Sopran 59, Alt 35, Tenor 19, Bass 23 = 140 Sänger, bei grofsen Aufführungen bedeutend verstärkt. Beitrag 4 Thlr. Jährlich 4—6 Concerte im Saal, zum Theil auch in der Kirche mit Orgel.

2. **Philharmonische Gesellschaft** vorzugsweise für Instrumentalmusik, gestiftet 1816 durch Stadtrath Klincke u. A. Dirigent F. Wendel seit 1849. Ständiges Orchester von 40 Personen. Jährlich 16 Concerte. Abonnenten 400. Etat 12—1400 Thlr.

Prag. 1. **Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen** (Conservatorium der Musik), gestiftet 1808 durch den böhmischen Adel; gepflegt wird namentlich instrumentale Musik, nebenbei auch vocale (Concert- und Opernschule). Dirigent ist Jos. Friedr. Kittl. Das Orchester besteht aus 50 — 60 Zöglingen der zweiten Instrumentalklasse (des Conservatoriums); diese treten nach 3 Jahren aus dem Orchester und die Zöglinge der ersten Klasse in dasselbe. Jährlich 4 Concerte. 75 beitragende, 6 wirkende, 12 Ehrenmitglieder. Etat gegen 12,000 Fl. Ö. W.

2. **Prager Tonkünstler-Societät** zur Versorgung der Musiker und ihrer Hinterbliebenen, seit 1803 bestehend; giebt Concerte von Vocal- und Instrumentalmusik, mit einem Chor und Orchester von 250 Personen, 2 Oratorien (Weihnacht und Ostern) und ein Requiem für die verstorbenen Mitglieder. Dirigent ist der jeweilige Kapellmeister des deutschen Landestheaters (gegenwärtig Rich. Genée). Das Orchester besteht aus Mitgliedern der beiden Landestheater, Professoren und Schülern des Conservatoriums und vielen Dilettanten. 134 beitragende Ehrenmitglieder. Reinertrag von den beiden Oratorien 800—1000 Fl.

3. **Cäcilien-Verein** für Instrumental- und Vocalmusik, gestiftet am 22. November 1840 von dem Dirigenten Anton Apt. Jährlich 3—4 Concerte. Von dem Orchester sind die 52 Personen des Streichquartetts ständig, die übrigen werden vom Theater engagirt; der Gesangschor zählt 87 Mitglieder. Abonnenten 100. Einnahme 800 Fl.; die sich etwa mehr ergebenden Ausgaben werden von dem genannten Gründer und

Dirigenten gedeckt, der auch die neuen Musikalien aus eignen Mitteln anschafft.

4. **Sophien-Akademie** für klassische Musik ernsten, meist religiösen Inhalts, gest. 1840 von Jelen. Dirigent Eduard Tauwitz. Sopran 20, Alt 14, Tenor 15, Bass 30 = 79 Sänger. Beitrag 4 Fl., der 98 inactiven Mitglieder 6 Fl. (Ueber Zahl und Art der Concerte ist nichts mitgetheilt.)

»In der Saison 1864/65 ist zu obigen noch ein neues Unternehmen hinzu gekommen. Es hat nämlich die sogenannte »*Umčlecka beseda*« (Künstler-Beseda), die sich die Förderung der Kunst, und zwar vorzugsweise der slavischen, nach jeder Richtung zur Aufgabe setzt, einen Cyklus von 3 Abonnements-Concerten zu veranstalten sich entschlossen. Eins dieser Concerte hat bereits stattgefunden — mit recht gutem Erfolge. Programm mit Rücksicht auf den Umstand, dass bei der Wahl der Compositionen manches mindere vaterländische Talent nicht umgangen werden konnte, mit Geschick und Geschmack zusammengestellt. Ueber die Organisation lässt sich dermal noch nichts Bestimmtes mittheilen. Der Verein verfügt über keine eigenen Kräfte, sondern erscheint nur als Unternehmer und Arrangeur. Das Orchester wurde von beiden Landestheatern gestellt. Dirigent ist Friedrich Smetana.« Briefl. Mittheilungen (v. 5. Februar 1865) desjenigen Kunstfreundes, dem ich sämmtliche Nachrichten aus Böhmen verdanke.

Ravensburg. **Chorgesangschule**, gestiftet am 13. Sept. 1861 von dem Dirigenten Musikdir. Gerum, übte bisher vorwiegend Mendelssohn's Musik. Sopran 18, Alt 8, Tenor 13, Bass 23, Knaben 8 = 70 Sänger. Jährlich eine Aufführung im Saal ohne Orgel. Die Mitwirkenden zahlen keinen Beitrag, da die Kosten durch die Concerteinnahmen bestritten werden.

Regensburg. Hier bestehen nur die Männergesangvereine »**Liederkranz**« mit 94 Sängern und »**Gesangverein**« mit 48 Sängern, von denen der erste 6, der andere 2 Concerte giebt. Ausserdem existirt hier seit 1847 eine Vereinigung unter dem Titel **Regensburger Musikverein** ohne Chor und Orchester mit 350 inactiven, 6 Fl. Beitrag zahlenden Mitgliedern, der jährlich mit allen zu erlangenden Mitteln 2 grofse und 4 kleinere Vocal- und Instrumentalconcerte veranstaltet. (Ein wirklicher Chorgesangverein ist hier also garnicht vorhanden.)

Reutlingen. **Kirchengesang-Chor**, dirigirt vom Musikdir. Seitz. Sopran 8, Alt 5, Tenor 5, Bass 7 = 25 Sänger, von denen jeder mit 10 Fl. besoldet ist; durch andere unentgeltlich Mitwirkende wird der Chor auf 40 Personen gebracht. (Ob Sopran und Alt von Knaben- oder Frauenstimmen besetzt sind, ist nicht angegeben.) Ausser den Vorträgen an Sonn- und Festtagen giebt der Chor jährlich 2 Kirchenconcerte. Zu Grunde liegt demselben ein Vermächtniss eines in Petersburg wohnenden

Reutlinger Kaufmanns Namens Kaufmann, der 1833 zur Gründung einer Singschule 2000 Rubel aussetzte, deren Zins zum Unterricht verwandt wird.

ROSTOCK. **Singakademie** für Kirchenmusik, Oratorien u. dgl., gestiftet 1822 als »Gesangverein«, seit 1838 Singakademie genannt, 1857 neu constituirt. Dirigent Musikdir. Ferd. von Roda. Sopran 41, Alt 29, Tenor 16, Bass 23 = 109 Sänger. Beitrag 1 Thlr., für die Familie 2 Thlr. Jährlich 2—3 Concerte im Winter im Saal, im Sommer in der Kirche.

RUDOLSTADT. 1. **Concerte der Fürstl. Kapelle**, jährlich 6—10, von Vocal- und Instrumentalmusik unter Direction von H. Hesselbarth mit einem ständigen Orchester von einigen vierzig Personen und 200 Abonnenten. Der Fürst hat für Kapellzwecke jährl. 13000 Gulden ausgesetzt.

2. **Kirchen- oder Kapellchor**, ebenfalls unter H. Hesselbarth's Direction. Der ursprüngliche Zweck des Chores war die Aufführung kirchl. Musikstücke an Festtagen nach der Predigt. Der jetzige Dirigent hat dies dahin erweitert, dass in obigen Concerten der Kapelle der Chor bei Oratorien u. a. gröſseren Gesangwerken möglichst Verwendung findet. Sopran 10, Alt 10, Tenor 10, Bass 10 = etwa 40 Sänger. Die Kosten für Musikalien werden aus dem Fürstl. Kapell-Etat bestritten. Jährlich etwa 12 Kirchenmusiken nach der Predigt und Concerte so viele als die mangelnden Solokräfte gestatten. Ohne Orgel.

SAARBRÜCKEN. 1. **Gesangverein** für gute Vocalmusik, gestiftet 1841. Dirigent Fried. Gernsheim. Sopran 25, Alt 14, Tenor 12, Bass 14 = 65 Sänger. Beitrag 3 Thlr. Wirkt in Concerten ausschlieſslich mit dem folg. Institut zusammen.

2. **Instrumentalverein**, gest. am 12. März 1847, ebenfalls von Fr. Gernsheim dirigirt, veranstaltet mit einem Orchester von 43 und obigem Chore jährlich 4 Concerte. Inactive Mitglieder 130 und 100 Abonnenten.

SALZBURG. 1. **Mozarteum** für Kirchen- und Concertmusik (zugleich Musik-Lehranstalt), gest. 1842 von Advokat Dr. Fr. von Hilleprandt. Dirigent Hans Schläger. Jährlich 6—7 Concerte. Ständiges Orchester 37 Personen. Abonnenten 400—500. Hiermit verbunden ist eine

2. **Singakademie**, gest. 1856 von Dr. med. Carl Flögel mit demselben Dirigenten und ebenfalls unter Verwaltung des Mozarteums. Sopran 18, Alt 14, Tenor 12, Bass 16, Knaben 10 = 70 Sänger, bei Aufführungen durch die Liedertafel verstärkt. Am Charfreitag findet eine Kirchenaufführung statt, die übrigen Concerte sind die des Mozarteums. Von der Verwaltung werden jährlich an Gagen für die Musiker und Lehrer 10000 Fl. Ö. W. gezahlt und sind dieselben pensionsfähig.

SALZUNGEN (Soolbad in Meiningen). **Kirchenchor** für Gesang a capella, gest. von dem Dirigenten Cantor B. Müller am 2. April 1860 unter Protection des Erbprinzen von Meiningen, der ihn jährlich mit 425 Fl. unterstützt. Sopran 20, Alt 16 = 32 Knaben; dazu Tenor 7, Bass 11 = 54 Sänger. Der Chor singt an Festen in der Kirche und giebt jährl. hier oder in Gotha, Weimar und anderswo 4—6 Concerte.

SCHMIEDEBERG (Schlesien). **Gesangverein für gemischten Chor**, für klassische Musik, Oratorien u. s. w., gest. 1856 durch den Dirigenten Cantor Teige. Sopran 14, Alt 8, Tenor 14, Bass 12, Knaben 16 = 64 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 2 Concerte im Saal oder in der Kirche, in letzterer mit Orgel. (Bei den Aufführungen wirkt die 1854 von Cantor Teige gestiftete, aus 30 Sängern bestehende Liedertafel mit.)

SCHWERIN. 1. **Abonnements-Concerte**, vorzugsweise für Instrumentalmusik, gest. 1857 von der Intendanz des Hoftheaters. Dirigent Hofkapellmeister G. A. Schmitt. Jährlich 4 Concerte zum Besten des Pensionsfonds. Orchester der Hofkapelle 50 Personen. Abonnenten 250. Etat 500—600 Thlr.

2. **Schweriner Gesangverein** für gröfsere Chorwerke, Oratorien und dergl., errichtet auf Grund früherer Vereine und unter Anregung von Musikfesten durch den Dirigenten Hofkapellm. G. A. Schmitt. Sopran 38, Alt 26, Tenor 20, Bass 37 = 121 Sänger. Beitrag derselbe wie der 74 inactiven Mitglieder 2 Thlr. Jährlich 2 Aufführungen im Saal ohne Orgel.

3. **Grofsherzogl. Schlosschor**, gestiftet 1857 durch den Grofsherzog in Nachahmung des Berliner Domchors. Dirigent Musikdir. L. Otto Kade. Sopran 12, Alt 6, Tenor 5, Bass 5 = 28 Sänger, Knaben und Männer. Die Knaben erhalten freie Schule und jährlich einen schwarzen Anzug, die Herren sind fest engagirt und besoldet. Der Chor hat sonntäglich Dienst in der Schlosskirche, mitunter auch am Hofe des Fürsten, und veranstaltet jährlich 1—2 Concerte.

SOLOTHURN. **Cäcilien-Verein** für Oratorien und Kirchenmusik, gest. von dem Dirigenten desselben, dem um die Pflege der dortigen Musik sehr verdienten Domcaplan Wohlgemuth. Sopran 16, Alt 16, Tenor 8, Bass 12 = 52 Sänger. Beitrag 5 Franken. Jährlich 2—3 Concerte von Oratorien im Saal ohne Orgel, ausserdem im Dom 7 Messen.

SONDERSHAUSEN. **Concerte der fürstl. Hofkapelle** für klassische Instrumentalmusik. Dirigent Hofkapellmeister Friedr. Marpurg. Orchester 46 Personen. Etat 12,000 Thlr. Die Concerte finden von Pfingsten bis September jeden Samstag Nachmittag im fürstl. Park statt, der Eintritt

ist unentgeltlich. Im Winter hat die Kapelle ausser dem musikal. Theil des Theaters auch noch einige Gesellschafts-Concerte mit abzuhalten. Im Frühjahr und Herbst finden Aufführungen statt von Hofgesangvereinen unter Protection und Mitwirkung der Prinzessin Elisabeth, abwechselnd Opern und Oratorien.

STETTIN. 1. (**Gesangverein**) für Oratorien, gest. um 1800 von Musikdirector Friedrich Haak, seit 1833 dirigirt von Musikdir. Dr. Carl Loewe. Sopran 50, Alt 25, Tenor 25, Bass 25 = 125 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 3 Concerte im Saal oder in der Kirche, mit Orgel.

2. **Kossmaly's Sinfonie-Concerte**, gest. 1851 von dem Dirigenten Kapellmeister Kossmaly. Jährlich 6 Instrumentalconcerte mit einem zeitweilig engagirten Orchester von 29—36 Personen, 90 Abonnenten und Etat von 250—300 Thlr.

STUTTGART. 1. **Abonnements-Concerte** der k. Hofkapelle vorzugsweise für Instrumentalmusik; gröſsere Gesangwerke werden jährlich 1—2 mal unter Mitwirkung des Vereins für klassische Kirchenmusik (Nr. 2) aufgeführt. Dirigent Hofkapellmeister Eckert. Orchester der Kapelle 50 Personen. Jährlich 10 (früher 12) Concerte.

2. **Verein für klassische Kirchenmusik** für Kirchen- und Oratorienmusik vorzugsweise früherer Jahrhunderte, gestiftet 1847 von dem verst. Musiklehrer Schmitt in Verbindung mit Dr. Faisst und mehreren Musikfreunden. Dirigent Professor Im. Faisst. Sopran 36, Alt 20, Tenor 15, Bass 20 = 90 Sänger. Gröſstentheils leisten die activen Mitglieder ihre Beiträge gleich den inactiven. Im Ganzen zählte der Verein i. J. 1863/64 60 Mitglieder mit Familienkarten zu 4 Personen (5 Fl.), 227 mit solchen zu 2 Personen (4 Fl.) und 91 mit Einzelkarten (2 Fl. 42 Kr.), in Summa also 378 Mitglieder mit 1012 Einlasskarten. Jährlich 4—6 Concerte fast ohne Ausnahme in der Kirche und mit Benutzung der Orgel neben dem Orchester.

Durch die Verwendung der Orgel bei den Aufführungen hat sich dieser Verein von Anfang an bemerklich gemacht; mehrere der zu Gehör gebrachten Werke sind in Ermangelung eines Orchesters nur mit Orgel begleitet. Der Dirigent ist bekanntlich ein berühmter Orgelspieler. Ausgezeichnete Leitung und Leistung haben diesem verhältnissmäſsig kleinen Verein unter allen süddeutschen Chorgesangvereinen den ersten Platz verschafft.

3. **Singverein** für Frauenchöre, nicht kirchliche Vocalwerke, besonders auch neuerer Componisten, gest. 1862 von dem Dirigenten Ludwig Stark, Lehrer der Gesangskunst und mehrerer musikwissenschaftl. Fächer

am dortigen Conservatorium. Sopran 42, Alt 28, Tenor 18, Bass 20 = 108 Sänger. Beitrag derselben wie der 30 inactiven Mitglieder 2 Fl. Jährlich 2 öffentl. Aufführungen (und 4 private) im Saal nur mit Clavierbegleitung.

4. **Orchesterverein** für minder bekannte klassische Instrumentalmusik, gest. 1857 von J. Zundel und R. Zumsteeg. Dirigent Egmont Fröhlich. Jährlich 4 Concerte mit einem aus Dilettanten und jungen Musikern bestehenden Orchester von 30 Personen und 200 Abonnenten.

THORN. **Singverein** für klassische Vocalmusik, gest. am Sonntag Cantate 1840 von Landrath v. Besser und dem Dirigenten Dr. Wilh. Hirsch, Oberlehrer am Gymnasium. Sopran 32, Alt 18, Tenor 12, Bass 18 = 80 Sänger. Beitrag 2 Thlr., der 24 inactiven und 6 Ehrenmitglieder 1 Thlr. Jährlich 2—3 Aufführungen »im Concertsaale, da die einzige zu derartigen Aufführungen brauchbare Kirche von den Geistlichen nicht bewilligt wird«; ohne Orgel.

TORGAU. **Taubert'scher Gesangverein** für gröſsere gediegene Gesangswerke mit Orchesterbegleitung, gest. von Bürgermeister Horn und dem Dirigenten Dr. Taubert, Gymnasiallehrer und Cantor, am 10. März 1864. Zusammen 82 Sänger und ein aus Stadt- und Regimentsmusikern gebildetes Orchester von 30—40. Beitrag der Sänger 2 Thlr. Jährlich etwa 4 Aufführungen in der Aula des Gymnasiums und im Stadttheater. (Dr. Taubert leitet auch den Gymnasialchor und veranstaltet mit demselben alle 14 Tage Kirchenmusiken.)

TÜBINGEN. 1. **Oratorien-Verein**, gestiftet 1839 durch einige Musikfreunde, welche Dr. Friedrich Silcher einluden die Direction zu übernehmen. Die Aufführungen waren nur für die Mitglieder, nicht öffentlich, und bloſs vom Clavier begleitet; erst seit O. Scherzer's Direction (1860) ist das Orchester benutzt, und zwar die Kräfte des Orchestervereins (Nr. 2). Sopran 29, Alt 12, Tenor 12, Bass 16 = 64 Sänger. — Ein Theil der Sänger dieses Vereins ist zu einem **Wolfgang-Verein** zusammen getreten, 1860 von dem Musikdir. der Universität Otto Scherzer veranlasst, der geistl. und weltl. a capella-Gesang pflegt, keine private sondern nur (jährl. 2—4) öffentliche Aufführungen hat. Diese Spaltung der Kräfte kann natürlich kein erfreuliches Resultat liefern.

2. **Orchesterverein** für klassische Orchesterwerke (»mit besonderer Berücksichtigung der minder bekannten Werke Mozart's und Haydn's«) und für Begleitung der Oratorien, gest. 1860 von dem Dirigenten Musikdirector O. Scherzer. Orchester 25 Personen, meistens Studirende.

VEGESACK. **Apollonia** für Oratorien und kleinere Werke, gest. 1858. Dirigent Louis Rakemann. Sopran 31, Alt 19, Tenor 10, Bass 18 = 78 Sänger. Beitrag 3 Thlr., der inactiven Mitgl. 1 Thlr. Jährlich 2 Aufführungen, Oratorien in der Kirche (ohne Orgel), kleinere Werke im Saal.

VERDEN. (**Gesangverein**) vorzugsweise für Oratorien-Musik, gest. 1858 von dem Dirigenten Gustav Jansen, Musikdir. und Domorganist. Zusammen 60 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 3—4 Aufführungen theils im Saal, theils (mit Orgel) in der Kirche.

WEISSENFELS. 1. **Verein für gemischten Chorgesang**, gest. 1860 von dem Dirigenten Organist E. Lahse. Sopran 32, Alt 18, Tenor 9, Bass 11 = 70 Sänger. Beitrag $1\frac{1}{5}$ Thlr., der 45 inactiven Mitglieder 2 Thlr. Jährlich mindestens 6 private und einige öffentliche Aufführungen in der Kirche, zu welchen von jetzt an eine (nämlich die von F. Ladegast erbaute neue) Orgel benutzt werden soll.

2. **Abonnements-Concerte** des Stadtmusikchors unter Musikdirector Theodor Henning. Orchester 20, und einige hundert Abonnenten.

WIEN. 1. **Gesellschaft der Musikfreunde** für Vocal- und Instrumentalmusik, gestiftet 1812. Dirigent Hofkapellmeister Johann Herbeck. Die Verwaltung ist in den Händen von 12 Directoren. Die Gesellschaft besteht aus 1000 Mitgliedern mit einem Etat von 40—50,000 Fl. Ö. W.

Die activen Mitglieder der Gesellschaft bilden den 1858 reorganisirten Gesangchor, »**Singverein**« genannt. Sopran 85, Alt 56, Tenor 48, Bass 72 = 261 Sänger. Das zeitweilig engagirte Orchester ist 90 Personen stark. Jährlich finden 6—8 Concerte statt mit Orchester im k. k. Redoutensaale und 2—3 ohne Orchester im kleineren Gesellschaftssaale, mit Orgel. Beiträge der Mitglieder 6000 Fl., des k. Hofes und des Staates 5000 Fl., der Stadt Wien 2000 Fl., sonstige Einnahmen an Zinsen, Schulgeldern, Concerterträgen 20—30,000 Fl., was einen Etat von 40—50,000 Fl. Ö. W. ausmacht. Der Verein besitzt eine grofse Bibliothek und unterhält ein Conservatorium unter Leitung des Hrn. Helmesberger jun. mit 20 Professoren und 200—300 Zöglingen, von denen fast die Hälfte ganz oder theilweis von Erlegung des Schulgeldes befreit ist.

2. **Wiener Singakademie** für geistliche und weltliche Musik. Dirigent Otto Dessoff. Zusammen 120 Sänger. Jährlich 3 Concerte im Saal, zuweilen mit Orgel.

3. **Historische Concerte**; seit 1862 werden von L. A. Zellner jährlich 2—4 Concerte unter diesem Titel veranstaltet namentlich zu dem Zwecke

unbekannte weltliche Musik aus früherer Zeit vorzuführen. Ein Verein ist hiermit aber nicht verbunden.

Wiesbaden. 1. **Cäcilien-Verein** für Pflege und Studium der Musik durch Ausführung guter Tonwerke, gest. 1846 durch Conrector Bogler. Dirigent Capellmeister Hagen. Sopran 35, Alt 20, Tenor 25, Bass 25 = 105 Sänger. Beitrag 3 Fl., der 200 inactiven Mitglieder 6 Fl. Jährlich 4 Abonnements-Concerte im Saal des Curhauses und hin und wieder eine Aufführung zu milden Zwecken.

2. **Curhaus-Administrations-Concerte** für Vocal- und Instrumentalmusik, gest. 1850 von der Administration. In der Sommersaison 10 Concerte; für die 3 ersten und 3 letzten das Militärorchester (40 Personen), für die 4 mittleren das Theaterorchester (50 Personen).

Winterthur. **Gemischter Chor von Winterthur** für Kirchenmusik und Volksgesang. Dirigent Ernst Methfessel. Sopran 30, Alt 30, Tenor 15, Bass 20 = 95 Sänger. Jährlich 1—2 Aufführungen in der Kirche mit Orgel.

Ueber ein Jahrhunderte lang hier bestehendes *Musik-Collegium* und seine Wirksamkeit erhalte ich von Hrn. Dr. Ziegler-Sulzer nachfolgende werthvolle Mittheilung.

»Nachdem zur Zeit der Reformation sammt der Orgel auch aller und jeder Gesang aus der Kirche verbannt worden, weil der musikalische Reformator Zürich's lieber gar keinen, als einen ohrenzerreissenden Kirchengesang wollte, und späterhin verschiedene Versuche zur Wiedereinführung desselben gescheitert waren, stifteten im Jahr 1629 zwölf hiesige Bürger und »Musikliebhabende Herren«, an deren Spitze der beliebte Praedicant Hs. Heinrich Meyer, das »collegium musicum«, dessen Zweck der war, dem unter einem ungebildeten Vorsinger sehr übel bestellten Kirchengesang einen Kern und Halt zu geben. Diese zwölf Herren versammelten sich nun wöchentlich einmal um ihre Kirchengesänge einzuüben, und daneben sangen sie, mit ihren Frauen und Töchtern, mancherlei andere theils geistliche und weltliche Gesänge, z. B. aus Thom. Walliser's Ecclesiodae, Erasm. Widmann's Piorum suspiria, Valent. Hausmann's weltliche Lieder, Telemann's Jahrgänge [letztere natürlich erst im 18. Jahrhundert] u. s. f. Zur Begleitung hatten sie ein Regal, Discant- und andere Geigen und verschiedene Pfeiffen. Um die Mitte des letzten Jahrhunderts bildete sich unter den Gliedern des »Musik-Collegium's« eine eigene Abtheilung für Orchestermusik und beide Abtheilungen vereint eröffneten in dem vom Stadtmagistrat im Rathhause eigens erbauten Musiksaale im October 1783 eine Reihe von Abonnements-Concerten mit der Aufführung der »Jünger in Emaus« von Rolle oder Schulze (?) [von dem Hamburger Schuback]; daneben wurden, während einer langen Reihe von Jahren viele andere grössere und kleinere Gesang- und Instrumentalwerke unserer besten Componisten von Rolle, Schicht, Haydn, u. s. w. bis auf Mendelssohn, Schumann und Gade &c. zu Gehör gebracht. Seine höchste Blüthe erlebte das

Musik-Collegium in den 40r-Jahren, wo es mit 30—32 Instrumentalisten nebst 30 Personen im Chor, welcher bei Kirchenaufführungen, mit Orchester und Orgel, bis auf 70 anwuchs, Concerte gab.

»Von da an, hauptsächlich unter dem Einfluss der alle Distanzen abkürzenden Eisenbahnen, genügten, so nahe bei Zürich, die Dilettanten-concerte nicht mehr: sie hörten auf, und die noch lebenden Mitglieder, 22 an der Zahl, bilden stets fort das Musik-Collegium, dessen Vorstand — aus 5 Personen bestehend — seit drei Jahren den Winter über 4 Abonnements-Concerte angeordnet hat. Diese werden von der Züricher-Capelle ausgeführt und bringen Symphonieen und Ouverturen, Instrumentalsoli und Einzelgesänge. Wir hoffen, dass es mit der Zeit auch wieder möglich werde, gröſsere Tonwerke mit Gesang aufzuführen. Endlich verdient bemerkt zu werden, dass diese neuern Concerte nicht mehr, wie die frühern, im beschränkten Musiksaal des Rathhauses, sondern im Concertsaale des neuerbauten Casino-Gebäudes stattfinden, wo 300 Zuhörer bequem Platz finden. Winterthur, 31. Januar 1865.«

WISMAR. **Wismar'scher Musikverein** für Oratorien-Musik, gest. 1819 durch den Bürgermeister Breitenstein. Dirigent früher Musikdir. Massmann, seit 1862 Organist Stechert. Sopran 25, Alt 12, Tenor 12, Bass 16 = 65 Sänger. Beitrag $2^1/_3$ Thlr., der 30 inactiven 2 Thlr. Jährlich 1—2 Aufführungen im Concertsaale des Rathhauses, ohne Orgel.

WOLFENBÜTTEL. **Singverein** für klassische, besonders geistliche Musik, gest. 1858 von dem Archiv-Secretär von Schmidt-Phiseldeck und dem Dirigenten Musikdir. Selmar Müller. Sopran 14, Alt 9, Tenor 10, Bass 12 = 46 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Jährlich 1—2 Aufführungen je nach der Jahreszeit im Saal oder in der Kirche.

WÜRZBURG. **Das königl. Musik-Institut** für Vocal- und Instrumentalmusik, gegründet 1804 unter der damal. churfürstl. bayr. Regierung, 1811 und 1820 bedeutend erweitert. Dirigent Musikdir. G. Bratsch. Das Orchester ist gegen 90 Personen stark, bestehend aus Lehrern und jährlich ab- und zugehenden Schülern. Sopran 25, Alt 20, Tenor 34, Bass 36, Knaben 25 = 140 Sänger. Beiträge werden nicht entrichtet, denn das ganze Institut wird aus Staatsmitteln erhalten. Oeffentliche Uebungen finden wöchentlich statt und zwei semestrale Hauptaufführungen. Abonnenten sind nicht vorhanden, da alles unentgeltlich ist.

ZEITZ. **Der Nelle'sche Verein** für geistl. Gesang und Oratorien, entstand 1861 aus einem 10 Jahre lang von dem Dirigenten, Cantor A. Nelle, geleiteten Vereine, der sich 1860 spaltete. Sopran 53, Alt 41, Tenor 27, Bass 32 = 153 Sänger. Beitrag derselben wie der 100 inactiven Mitglieder 1 Thlr. Jährlich 2 Aufführungen in der Kirche und 1—2 im Concertsaale.

ZERBST. **Gesangverein** für geistl. Musik und Oratorien, 1863 gestiftet. Dirigent Lehrer Jähnigen. Sopran 16, Alt 6, Tenor 7, Bass 10 = 39 Sänger. Beitrag 2 Thlr. Ausser unbestimmten localen Productionen jährlich eine Hauptaufführung im Verein mit den andern Anhaltischen Hauptstädten; s. *Bernburg*.

ZITTAU. 1. **Orpheus** für Chor- und Sologesang, 1858 aus früheren Vereinen gebildet. Dirigent Paul Fischer. Sopran 26, Alt 15, Tenor 9, Bass 11 = 61, bei Aufführungen verstärkt durch den Gymnasialchor. Beitrag derselben wie der 40 inactiven Mitglieder 2½ Thlr. Jährlich wenigstens eine Aufführung eines Oratoriums in der Kirche, ohne Orgel.

2. **Concertverein in Zittau** für Instrumentalmusik in möglichster Verbindung mit der durch den Orpheus-Verein gepflegten Vocalmusik, gest. 1863 durch den Dirigenten Paul Fischer, Cantor und Musikdirector. Orchester 40 Personen, zur Hälfte ständiges Stadtorchester. Jährlich 3 Concerte. Abonnenten 330. Etat ca. 600 Thlr.

ZNAIM (in Mähren). **Musikverein** für vocale und instrumentale Concertmusik, gest. am 9. Mai 1861 durch mehrere Musikfreunde und den Dirigenten Heinrich Fiby, städt. Kapellmeister. Orchester 36 Personen. Sopran 20, Alt 6, Tenor 40, Bass 35, Knaben 10 = 111 Sänger, von denen keiner Beitrag zahlt. Jährlich 4 Aufführungen im Saal. Abonnenten gegen 500. Etat 1500 Fl. Ö. W.

ZOFINGEN (Schweiz). **Musikcollegium**, vor dem Jahre 1700 gestiftet, die ältesten vorhandenen Statuten sind vom 12. Dec. 1750. Vocale und instrumentale Musik wird neben einander gepflegt und zerfällt es danach in zwei Theile: Symphoniegesellschaft und Gesangverein. Dirigent Musikdirector Eugen Petzold. Orchester 30 Personen. Sopran 30, Alt 10, Tenor 6, Bass 12, Mädchen 10, Knaben 6 = 75 Sänger. Jährlich 4 Abonnements-Concerte, 1 Charfreitagsconcert und alle 2 Jahre ein gröfseres Oratorium in der Kirche mit Orgel.

In Wirklichkeit sind dies zwei Vereine, die ihre gesonderte Verwaltung haben. Das M.-Collegium hat eine ähnliche Geschichte, wie dasjenige in Winterthur, und werden die freundlichen Mittheilungen, welche Herr Musikdirector Petzold mir hierüber gemacht hat, später zur Verwendung kommen.

ZÜRICH. 1. **Allgemeine Musikgesellschaft**, entstand i. J. 1812 durch eine Verschmelzung dreier älterer Gesellschaften, deren Ursprung in das 17. Jahrh. fällt, die auch wie die jetzige Gesellschaft theils durch ihre eigenen Mitglieder, theils durch engagirte fremde Künstler die Veranstaltung öffentlicher Concerte zum Zwecke hatten. In diesen Concerten

(jährlich 6—8) werden Symphonien u. a. Orchesterwerke aufgeführt, auch Gesangsoli vorgetragen. Dirigent Theod. Kirchner. Ständiges Orchester des Orchestervereins (Nr. 2) 34 Personen. Abonnenten 200. Etwa 9000 Fr. Ausgaben.

2. **Orchesterverein** für Instrumentalmusik, gest. 1862. Dirigent Theod. Kirchner. Ständiges Orchester von 34 Mann. Im Sommer 60 bis 70 Productionen. Abonnenten und Besucher ca. 400.

3. **Gemischter Chor Zürich** bes. für Oratorien und Liedergesang, entstand 1864 durch Reorganisation des Chorvereins »Harmonia«. Dirigent Eduard Munzinger. Sopran 35, Alt 25, Tenor 30, Bass 50 = 140 Sänger. Beitrag 6 Franken. Jährlich 2 Concerte in der Kirche oder im Theater.

4. **Gesangverein Zürich** für Lieder, dramatische und Kirchenmusik, gest. 1864 von Theod. Kirchner und dem Männerchor »Zürich«. Dirigent Wilhelm Baumgartner. Sopran 14, Alt 12, Tenor 17, Bass 15 = 58 Sänger. Beitrag 8 Fr., der 54 inactiven Mitglieder ebenfalls. Jährlich 2—3 Concerte in der Kirche ohne Orgel.

Zwickau. **Musikverein** für Vocal- und Instrumentalmusik, gest. im Febr. 1856. Dirigent Musikdir. Dr. Em. Klitzsch. Ständiges Orchester von einigen fünfzig Personen. Sopran 32, Alt 23, Tenor 19, Bass 21 = 95 Sänger, die keinen Beitrag zahlen. Jährlich 4—6 Concerte. Abonnenten gegen 600.
